Ars Una
Species Mille

HISTORIA GENERAL DEL ARTE

Sir Walter Armstrong

GRAN BRETAÑA E IRLANDA

16-68

EL ARTE EN LA GRAN BRETAÑA É IRLANDA

ARS UNA: SPECIES MILLE

HISTORIA GENERAL DEL ARTE

Tomos en preparación:

EL ARTE BIZANTINO
EL ARTE DE LA INDIA
EL ARTE EGIPCIO
EL ARTE FLAMENCO
EL ARTE FRANCÉS
EL ARTE ALEMÁN
EL ARTE DE GRECIA
EL ARTE EN HOLANDA
EL ARTE DE LA CHINA Y DEL JAPÓN
EL ARTE EN LA AMÉRICA DEL NORTE
EL ARTE ROMANO
EL ARTE EN EL NORTE DE ITALIA
EL ARTE EN EL SUR DE ITALIA
EL ARTE EN ESPAÑA Y EN PORTUGAL

RICARDO SACKVILLE, CONDE DE DORSET.
De una miniatura de Isaac Oliver.
(Museo de Victoria y Alberto.)

ARS UNA: SPECIES MILLE

HISTORIA GENERAL DEL ARTE

EL ARTE
EN LA GRAN BRETAÑA
É IRLANDA

POR

SIR WALTER ARMSTRONG

Director de la Galería Nacional de Irlanda.

TRADUCCIÓN ESPAÑOLA DE E. DÍEZ-CANEDO

SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA
ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
BIBLIOTECAS POPULARES

Biblioteca de la Esc. Forestal
Coyoacán D.F.

Hogarth

MADRID

LIBRERÍA GUTENBERG DE JOSÉ RUIZ

Plaza de Santa Ana, 13

MCMIX

ES PROPIEDAD

De esta obra se han publicado simultáneamente las ediciones: americana, por CHARLES SCRIBNERS' SONS, *de Nueva York; inglesa, por* WILLIAM HEINEMANN, *de Londres; francesa, por* HACHETTE ET CIE, *de París; alemana, por* JULIUS HOFFMAN, *de Stuttgart; italiana, por el* ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, *de Bérgamo; y española, por la* LIBRERÍA GUTENBERG DE JOSÉ RUIZ, *de Madrid.*

PREFACIO

La historia del arte en las Islas Británicas —que está todavía por escribir— ha de ser la historia de una evolución detenida con frecuencia y con frecuencia desviada. Los restos que han llegado hasta nosotros contradicen la suposición, demasiado común, de que la raza desigualmente mezclada que habita en Inglaterra, Escocia é Irlanda es inartística por esencia, y que, abandonada á sí misma, poco ó nada hubiera producido de gran importancia para un historiador de arte. Cierto que á los elementos latinos y celtas de nuestra población debe atribuirse en su mayor parte lo que hay de bueno en nuestra producción estética; pero, después de todo, esos mismos elementos latinos y celtas son parte integrante de nuestra raza, y tenemos derecho á considerar como nuestras tanto sus realizaciones como las virtudes políticas que surgen, quizá principalmente de la procedencia teutónica de nuestra sangre. Es imposible negar las dotes artísticas de un pueblo que ha dejado tras de sí reliquias tales como las del arte cristiano primitivo en Irlanda; como las primorosas iglesias esparcidas por toda Bretaña, de Chichester á Elgin; como los manuscritos de los siglos XII, XIII y XIV y las obras de aguja del mismo período, aproximadamente; como el estilo perpendicular de la arquitectura gótica; como los retratos en miniatura, tan innumerables entre los días de Hilliard y los de Cosway; como la arquitectura del renacimiento de Iñigo Jones, y Wren, y sus discípulos; como los grandes retratistas del siglo XVIII y los paisajistas que les siguieron. Á todos estos ejemplos podemos añadir aún muchos de los resultados del resurgimiento gótico en el siglo XIX. Pudo haber sido éste un movimiento equivocado, fundarse en ambiciones más arqueológicas que artísticas, pero ocasionó, cuando menos, la

erección de gran número de edificios en los cuales usáronse las formas de la arquitectura gótica para producir creaciones armoniosas, y para unas pocas construcciones vastas, llenas de grandiosidad, como el Palacio de Westminster, que son maravillas, si se considera el período de su concepción y la rapidez de su construcción. Podemos señalar todavía evoluciones ulteriores, en prueba de la capacidad artística de nuestra raza. ¿Ha logrado salir por sí mismo algún pueblo de una ciénaga antiartística con mayor rapidez que los jóvenes arquitectos ingleses y escoceses del caos de la absurda construcción que prevaleció aquí veinte —y aun diez— años ha? Por lejano del fin que esté aún este movimiento, ha avanzado lo bastante para hacer ver que, al discurrir rectamente, los arquitectos británicos tienen todavía mucho del espíritu de Jones y Wren, y para hacer pensar que, con oportunidad y libertad, podrían emular los triunfos de aquellos dos grandes constructores.

En cada uno de nuestros períodos ó categorías felices, nosotros, los isleños, podemos presentar cosas del mérito más relevante. Nada, en su género, puede aventajar á los restos del arte celta que se han encontrado principalmente en Irlanda. Los dos siglos y medio que vieron nacer, desarrollarse y decaer el arte gótico, no produjeron cosa más perfecta que el interior de la Abadía de Westminster, ó la perspectiva nordeste de Salisbury, ó la totalidad de Lincoln, ni más soberbiamente original que las capillas de Enrique VI y Enrique VII. La arquitectura del Renacimiento nada produjo más bello que el primer diseño para el Whitehall, de Iñigo Jones, y el San Pablo, de Wren. Apenas es necesario aludir á los pintores del siglo XVIII, ni á la larga serie de miniaturistas, desde el reinado de Enrique VIII hasta el de Jorge III, porque bien reconocidos están; pero hemos de recordar que entre los *débris* de las artes menores de los tiempos góticos existen objetos ingleses en número bastante para proclamar que el metalario, el iluminador, el pintor de vidrios, el obrero de aguja y aun el estatuario, trabajaron en este país con no menor éxito que en los demás. Los ejemplos son escasos, sin duda, en comparación con los del Continente, pero su calidad es prueba de que en ellos están los restos de una actividad muy difundida.

¿En qué consiste, pues, nuestra escasez de muestras y la frecuente dificultad para encontrar su filiación? Puede atribuirse á tres causas, que accionaron y reaccionaron unas sobre otras. Fué la primera nuestra posición insular, la segunda

nuestro carácter insular — « cada inglés es una isla » —, la tercera la coincidencia de los alzamientos políticos y religiosos con los momentos críticos de nuestro desenvolvimiento artístico. Es muy probable que un análisis detenido fundiera estas tres causas en una sola y viniera á probar que todas las particularidades de nuestra historia artística, como las de nuestra historia política, debiéranse á la existencia del Canal inglés. Pero mi propósito inmediato tendrá suficiente apoyo tomándolo desde más adelante, y tratando de mostrar que estas tres condiciones afectaron tanto al progreso del arte británico como á la conservación de sus producciones.

Apenas es necesario insistir en lo de nuestra posición insular. A ella le debemos el sello nacional de nuestro arte desde las edades obscuras en adelante. Si no hubiera existido el Canal, hubiésemos sido una provincia de Francia, ó Francia lo hubiese sido nuestra, y las formas artísticas hubieran radiado desde sus puntos de origen sin más que los leves y graduales cambios *en route*, gracias á los cuales sólo puede distinguir el experto entre una y otra sección de una misma escuela. Algunos escritores disputan sobre si, á pesar del Canal, no somos más que una provincia francesa, por lo menos en arquitectura. En cierto sentido, esto es verdad en parte, pero sólo hasta donde todos los movimientos se hacen provinciales en cuanto dejan la matriz inicial. Aun esto mismo debe reconocerse con reservas, porque mucho del gótico inglés carece en absoluto de raíces francesas, al paso que el más antiguo ejemplar completo del estilo puramente ojival no está en Francia, sino en Inglaterra, inspirado en ideas inglesas, no francesas; ingleses son los detalles de la obra, no semejantes á los elaborados por los constructores de Saint-Denis, París, Sens y Chartres.

El camino más llano para abarcar toda la cuestión, está en la afirmación de que lo que conocemos por arte gótico era la forma de expresión que surgía naturalmente de las necesidades, ocasiones y aspiraciones de las razas que habitaban el Noroeste de Europa, hacia el final de los tiempos medios. Los pasos adelante se dieron á veces en un lugar, á veces en otro. Entonces, como ahora, la Francia septentrional era más ambiciosa que sus vecinos, estaba más pronta á sacrificarse, tenía un sentimiento más sutil de la estructura y de la lógica y una abundancia más pródiga de materiales excelentes. Así contribuyó más que los restantes á la empresa común. Pero esto de ningún modo justifica la afirmación de que sólo en Francia

tuvo vida el estilo, de que sólo allí se unieron los hombres para llevar á cabo una idea, mientras lo demás del mundo estaba pendiente de lo que ellos hacían, para producir malas imitaciones. Si esto hubiera sido así, el examen de la construcción medioeval sería por cierto cosa sencilla. Tendríamos que seguir nuevamente la creación de las formas en la Isla de Francia y su descenso gradual á medida que se alejaban del centro. El gótico inglés no hubiera sido más que una sombra pálida del francés, desprovista en absoluto de carácter propio (1).

Pero tiene carácter determinado. Fuera de los principios generales del estilo y de las formas á que más ó menos inevitablemente conducen, el gótico inglés difiere del francés tanto como la pintura veneciana de la florentina. Tan diferentes son sus miras, que de cada diez veces, nueve nos encontramos con que las bellezas de una iglesia inglesa corresponden á los defectos de una francesa, y viceversa. Sus métodos son tan distintos, que apenas hay detalle por el que no se pueda distinguir de una simple ojeada la nacionalidad del edificio en que se presenta. En resumen, tenemos plena evidencia de que se puede asegurar que el arte gótico tuvo aquí no menos legítima cuna de categorías que en Francia. No fué una criatura robada. Fué inferior exactamente por la misma razón que el drama inglés es inferior al francés. Nuestro sentimiento de la estructura no es igual al suyo. No sentimos tan profundamente como ellos la necesidad de fundir hasta la unidad el método y el resultado. Los arquitectos ingleses no intentaron combinaciones de audacia estructural y expresión estética tales como la claraboya de Amiens; pero tampoco dejaron á la posteridad ningún testimonio de ambición desatentada tal como el coro de Beauvais!

En resumen, la arquitectura medioeval tiene en Inglaterra carácter propio, bellezas y defectos propios, obras maestras y fracasos propios, que prueban, lo mismo que otros *débris* de los siglos, que la gente de nuestras islas no difirió mucho de la del Continente, en lo que se refiere á sus dotes y aspiraciones estéticas connaturales. En el país pululaban los constructores, que conocían el estilo en que trabajaban tan bien como

(1) La historia del traje femenino moderno ofrece un buen ejemplo de un arte que se deriva en realidad de un centro. Nace en París, en donde es natural expresión de las gentes. Cuanto más se aleja de la Rue de la Paix, más falto de vida y más imitativo se hace; pero siempre está pendiente de las formas francesas.

el idioma que hablaban. De vez en cuando llegábanles insinuaciones de afuera. De vez en cuando llegaba un artífice andariego, procedente de algún país del sol, y los mismos que le empleaban, obispos y nobles, gustaban de estimular sus ambiciones con relatos de lo que se hacía por allá. Pero su dialecto era suyo propio, y al erigir los monumentos sagrados y profanos con que cubrían toda la haz del país, seguían los instintos de raza que fueron distintivos de los britanos desde sus tiempos hasta los nuestros.

Y lo mismo sucedió con las artes subsidiarias. Las catedrales quedan —por lo menos en países en los que las fuerzas destructoras fueron menos atrozmente enérgicas que al otro lado del Tweed. Pero las cosas más pequeñas desaparecen con facilidad. El valor de nuestros tesoros catedralicios antes de la Reforma era gigantesco, pero apenas queda algo de él. A juzgar por lo que se puede encontrar aún en las sacristías, sólo nuestras arcas de vestuarios deben haber contenido pruebas convincentes del florecimiento de nuestras artes menores. Progresos tales como el del famoso *Opus Anglicanum* no se presentan en un país que debe lo mejor de sus realizaciones á importaciones extrañas. Nadie puede estudiar los vestuarios ingleses en las iglesias italianas ó españolas, ó en el Museo de Victoria y Alberto, y creer que el país que los produjo era un incurable holgazán con relación al arte.

Pudiera continuar multiplicando ejemplos, pero el lugar apropiado para ello está en los capítulos que siguen. En lo único que hay que insistir por el momento es en que el arte británico merece ser estudiado por sí mismo, para que se le admita como un desenvolvimiento nacional distinto, en el mismo grado que los de Italia ó Francia. El hecho de que su importancia sea relativamente escasa, no es razón para que se le niegue sinceridad y valor histórico, ni para tratarlo con espíritu escéptico y malévolo. Su posición insular le da carácter nacional. Sin el Canal, una sola forma de arte se hubiera extendido desde los Pirineos hasta el Tay. Bretaña hubiera sido entonces una verdadera provincia; á menos que, en verdad —cosa que está por completo dentro de los límites de lo posible—, el centro de gravedad se hubiera trasladado del Sena al Támesis.

La nacionalidad de nuestro arte, pues, debe atribuirse al mar que nos circunscribe. ¿Cuál es la causa de nuestro individualismo? Que somos individualistas, intolerantes para la disciplina, ineptos para la mezcla, impacientes para la tradición;

en mi entender nadie puede negarlo. Nuestra fama de conservadores brota de nuestro individualismo. Un inglés prefiere su modo de ser propio al de los demás. Gusta de alcanzar su propia salvación, tanto por el comercio y las artes como por la religión. Para él, el avance de la evolución está lejos de ser esa marcha invariable en que consiste para alguna raza verdaderamente conservadora, como para los franceses, que limitan sus experimentos á lo político. La única sociedad europea que parece compartir nuestro rampante individualismo es la que habita en el delta del Rhin, y, quizá, por causas idénticas en ambos casos. Holanda nunca hubiera podido existir si sus naturales no hubiesen tenido una extraordinaria fuerza de afirmación. Los modernos holandeses son los descendientes de la tenaz raza celta, impulsada por la naturaleza y por Julio César á una lucha contra el Rhin y el Mar del Norte, que ha durado cerca de dos mil años. Los antepasados de los modernos britanos fueron hombres escogidos entre las diversas razas que tuvieron la energía necesaria para invadir estas inhospitalarias islas del Atlántico y para defender su suelo cuando se hallaron en él. Si nuestra historia hubiera estado libre de las intempestivas catástrofes —debidas también en gran parte á nuestro individualismo— que rompieron la continuidad y destruyeron las creaciones de nuestro arte, esta energía de carácter hubiera producido iguales resultados, en un sentido diferente, que los obtenidos por italianos y franceses.

La Peste Negra, las Guerras de las Rosas, la Reforma, la Gran Revolución y la subsiguiente aparición de los Puritanos, cada uno de estos acontecimientos ocurrió en un instante crítico y siguió un curso que facilitó la mayor cantidad posible de destrucción y dislocación. A no ser por las Guerras de las Rosas, el arte hubiera progresado en las líneas marcadas por los restos que nos quedan de los siglos góticos, mientras que la disolución de los monasterios y la destrucción de la fuerza que había velado principalmente por la riqueza artística y la salvaguardia de la tradición, impidió la renovación de la vida que dimanaba del germen nacional y produjo importaciones desgraciadas porque no eran nacionales. Abrióse después una era más brillante en tiempo de Carlos I, que sólo había de malograrse por la incapacidad política de aquel Rey y las reacciones desastrosas á que condujo. Nuestra posición insular fué causa de que todas estas catástrofes fuesen tan completas. Su fuerza destructora fué lo bastante grande para llegar por todos lados al mar, por lo que, cuando se presentó una oportu-

nidad de renovación de vida, tuvo que buscarse fuera el germen.

Pero á través de todo ello se puede seguir la huella del espíritu y del carácter nacionales. En la pintura, aun los extranjeros que vinieron á enseñarnos el camino experimentaron la influencia del *medio* inglés. Sólo Holbein tuvo fuerza bastante para resistirse á ella. Trabajó en Blackfriars exactamente lo mismo que lo hubiera hecho en Basilea, si nunca hubiera salido de su casa. El Van Dyck de Londres, no fué el Van Dyck de Amberes ó de Génova. Se apoderó inmediatamente del espíritu inglés, del espíritu que se puede reconocer en el arte inglés durante los tiempos medios, y en el arte de la pintura en miniatura que conservó él solo, sin interrupciones, su actividad. Á este simpático impulso de su carácter debe la influencia que tuvo sobre la marcha que emprendieron los ingleses en la pintura. Tanto antes como después de su tiempo, nuestros pintores nacionales perseguían cierta elegancia y sencillez de concepción, eludiendo desatinos y reflejando en lo posible la distinción que era sello de la sociedad á cuyo servicio estaban. Lo que facilitó el éxito del pintor extranjero habitante en el país fué su habilidad para adaptarse á este esquema.

W. A.

El Autor y el Editor desean expresar su gratitud á los siguientes propietarios de obras de arte y derechos de propiedad, sin cuyo generoso permiso no hubiéramos podido ofrecer al lector muchas de nuestras seiscientas ilustraciones: La Real Academia de Artes, Sir Guillermo Quiller Orchardson, Sir Francisco Seymour Haden, Mr. Jorge Salting, Mrs. Secker, Mrs. Joseph, Mr. J. C. Alexander, Misses Percy, Mr. M. H. Spielmann, Mr. Reginaldo Blomfield, Mr. E. S. Prior, Mr. R. H. Benson, Messrs. Hook, Mrs. Charles Furse, Col. Hutcheson Poë, C. B., Mr. Juan Murray, Mr. C. J. Longman, el Director de la Cambridge University Press, Messrs. Cassell and Co., Thos. Agnew and Sons, Dowdeswell and Dowdeswells, Sulley and Co., P. and D. Colnaghi, Durlacher Bros., la Fine Art Society, los Directores de las diversas colecciones públicas que se han utilizado para los ejemplos, y virtualmente á todos los

pintores y escultores modernos cuyas obras se han reproducido en los capítulos últimos.

Manifiestan también su agradecimiento á los fotógrafos siguientes por el empleo de pruebas y negativas en la preparación de las ilustraciones que van á continuación:

Messrs. Frith & Co., Ltd., Reigate: **números 22**, 26, 31, 43, 44, 45, 47, 54, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 65, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 81, 83, 84, 85, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 97, 98, 100, 101, 103, 104, 105, 114, 116, 120, **123, 125**, 126, 127, 128, 131, 132, 133, 135, 138, 146, 148, 151, 154, 162, 163, 167, 177, 180, 186, 196, 197, 203, 516, 545. Messrs. William M. Spooner Co., London: números **38, 41**, 46, 50, 76, 82, 91, 102, 103, 108, 115, 117-118-119, 130, 134, 140, 141, 150, 152, 157, 158, 168, 200, 211, 213. Mr. W. Lawrence, Dublin: números 4, 8, 49, 52, 77, 78, 79, 166, 193, 264. Messrs. Valentine & Sons, Ltd., Dundee: números 21, 165, 227. Messrs. Fredk. Hollyer, London: **números** 418, 421, 422, 451, 499, 564, 565. J. Caswell Smith, London: número 426, Albert Hester, Clapton; número 214, A. R. Hogg. Belfast; número 224, Arthur Pitcher; número 540, Emery Walker; número 398, G. W. Wilson & Co., Aberdeen; número 222, Sir Cuthbert Quilter, Bart.; número 434, Fine Arts Society, editores del grabado grande número 443, y Messrs. Dowdeswell & Dowdeswell, propietarios y editores del grabado grande número 436.

PAINEL DE MARFIL DE VACA MARINA: LA ANUNCIACIÓN.
Siglo XII.
(*Museo de Victoria y Alberto.*)

CONTENIDO

Págs.

CAPÍTULO I

Arte primitivo en las Islas Británicas.—Los iberos.—Los celtas.—Características del arte celta.—Su persistencia 1

CAPÍTULO II

Arte anglo-sajón 19

CAPÍTULO III

Arquitectura anglo-normanda ó gótica de medio punto 30

CAPÍTULO IV

Primitiva arquitectura gótica inglesa, ó primer estilo ojival 43

CAPÍTULO V

Arquitectura gótica ornamentada, ó segundo estilo ojival 58

CAPÍTULO VI

Arquitectura gótica perpendicular, ó tercer estilo ojival 68

CAPÍTULO VII

El período caótico de los Tudor 84

Págs.

CAPÍTULO VIII

El Renacimiento inglés.—Íñigo Jones y Sir Cristóbal Wren..... 100

CAPÍTULO IX

Continuadores de Jones y Wren..... 111

CAPÍTULO X

Los resurgimientos clásico y gótico..... 121

CAPÍTULO XI

Renacimiento moderno..... 132

CAPÍTULO XII

Algunas artes menores..... 143

CAPÍTULO XIII

La pintura en las Islas Británicas desde su origen hasta el nacimiento de Hogarth..... 181

CAPÍTULO XIV

Pintura.—Período medio..... 203

CAPÍTULO XV

Pintura moderna.—De Turner á Watts..... 236

CAPÍTULO XVI

Pintura.—Desde la revolución pre-rafaelista hasta la actualidad..... 258

CAPÍTULO XVII

Retratos en miniatura..... 280

Págs.

CAPÍTULO XVIII

PINTURA Á LA ACUARELA.—DIBUJOS..... 293

CAPÍTULO XIX

ESCULTURA.—PRIMER PERÍODO.—ESCULTURA GÓTICA.. 308

CAPÍTULO XX

ESCULTURA.—PERÍODO MEDIO..... 324

CAPÍTULO XXI

LA ESCULTURA EN LA ACTUALIDAD..... 336

FIGURA 1.—STONEHENGE.
(Fotografía de Spooner.)

CAPÍTULO PRIMERO

ARTE PRIMITIVO EN LAS ISLAS BRITÁNICAS.—LOS IBEROS.—LOS CELTAS.—CARACTERÍSTICAS DEL ARTE CÉLTICO.—SU PERSISTENCIA.

El monumento más antiguo que se puede señalar en estas islas con algún indicio de aspiración estética es el de Stonehenge. No se han encontrado en ellas restos comparables á los de los cazadores de renos, en el Sur de Francia, ó á los ornamentos de la cueva de Altamira, en el Norte de España. Cierto que se han hallado en los yacimientos de los períodos de la Edad de Piedra innumerables objetos que revelan amor ó por lo menos interés por la simetría, que parece ser la tendencia artística que primero se manifiesta. Pero hasta aquí nada podemos indicar que revele el deseo de imitar, de ornamentar ó de unir armoniosamente una forma con otra, que descubrimos en los restos del período de los cazadores de renos. En un Manual que de propósito ha de limitarse á las bellas artes debe permitirse, por tanto, comenzar en una fecha relativamente cercana. El período de la piedra pulimentada fué el de las moradas lacustres suizas, el de los dólmenes (1), menhires (2) y cromlechs (3). El único ejemplar subsistente

(1) Sepulcros de piedras sin desbastar, apiladas una sobre otra, á manera de jambas y dinteles.
(2) Obeliscos.
(3) Círculos y calles de toscos monolitos.

de esta arquitectura primitiva con un cierto carácter artístico es, como dije, el de Stonehenge. Pero éste data, probablemente, de un período que se puede fijar en el comienzo de la Edad de Bronce, es decir, entre los años 2000 y 1500 antes de J. C., aproximadamente. Sus gigantescos bloques no son toscos, sino desbastados, y su disposición muestra un sentimiento de simetría y subordinación artística que casi puede llamarse culto.

FIG. 2.—STONEHENGE, RECONSTITUÍDO.

Desde Stonehenge hay que dar un gran salto para encontrar otro monumento arquitectónico. En Bretaña, como en toda la Europa occidental, las murallas defensivas fueron las únicas edificaciones de piedra que se erigieron durante muchos siglos; las demás construcciones, religiosas y domésticas, fueron, según parece, de madera. Por lo tanto, el arte de la Edad de Bronce, que sucedió á la de la piedra pulimentada, tiene que ser estudiado en restos de menor importancia. Según las últimas autoridades, esta edad duró en Bretaña desde el año 1500 hasta el 300 antes de J. C. próximamente.

El bronce es un metal compuesto, formado de unas nueve partes de cobre por una de estaño. Fué la principal base material de la civilización en toda Europa y en algunas partes de Asia y África durante un tiempo diversamente calculado por distintos arqueólogos. La civilización del antiguo Egipto pertenece principalmente á la Edad de Bronce. Las minas de cobre del istmo de Suez se explotaron desde el año 4000 antes de J. C., y el hierro no se hizo de uso general hasta después del 1500 antes de J. C. El bronce no fué el metal de los griegos hasta después del año 800 antes de J. C.

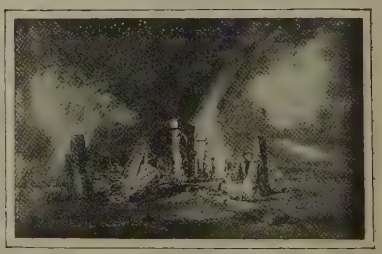


FIG. 3.—STONEHENGE.
(Constable.)

La Edad de Bronce en la parte de Europa que se despliega como un abanico hacia el Norte, desde el Cáucaso hasta Bretaña, y el occidente de Francia, no llegó á su fin hasta un tiempo comprendido entre los siglos VI y IV antes de J. C.

Aunque existen señales evidentes de que el Cáucaso fué el lugar de origen de la industria del bronce, los nuevos descubrimientos revolucionan tan continuamente nuestras ideas acerca de la cronología de la civilización primitiva, que ninguna declaración positiva se puede aventurar sobre este punto. *Prima facie,* parece verosímil que la distribución de los yacimientos de cobre y estaño hubiera tenido mucho que ver con la prioridad de su empleo. No está fuera de razón el suponer que dondequiera que los dos metales se encontraran en abundancia existiría una fuente de distribución que se pondría en actividad en el momento psicológico de la llegada de la civilización próxima. La semejanza entre las formas que afectan los primitivos objetos de bronce, en dondequiera que hayan sido hallados, se explica por las condiciones del material, más frecuentemente acaso de lo que pudiéramos suponer. En nuestro deseo de simplificar orígenes y completar teorías, tenemos, quizá, demasiada prontitud en desdeñar las fuerzas que obran por coincidencia en las actividades humanas. Nadie que haya emprendido una forma cualquiera de invención ó de producción mental, puede negar con cuánta frecuencia una idea nueva viene á aprovechar simultáneamente en varios sentidos diversos. Esto no se debe necesariamente al uso de lo ajeno ni á mera casualidad: es traído por una inexcrutable fuerza generatriz á la situación existente. El movimiento del arte desde su centro ha sido comparado á los círculos que se forman en un estanque cuando se arroja una piedra en el agua. Más exacto sería el compararlo con los innumerables círculos que forma un chaparrón. Allí donde el chubasco es más recio, los círculos son más borrosos, pero en donde cae una sola gota, nace de ella un anillo que se extiende á través de los otros y deja su propia impresión sobre toda la superficie. Este símil se aplica mejor, sin duda, á las civilizaciones adelantadas, en las que la comunicación es fácil y rápida, que á las de los tiempos primitivos; pero aun á la Edad de Bronce y á las anteriores tiene su aplicación.

En ningún país del mundo alcanzaron las primitivas industrias del bronce perfección tan grande como en el nuestro. Los depósitos de cobre y estaño, especialmente del último, eran ricos y accesibles, y, si no antes, á la primera invasión

de los celtas cayó en manos de una raza que lo explotó con el mejor resultado.

¿Quiénes eran los celtas?

Los celtas eran una raza belicosa de hombres altos, poderosos, de blanca piel, ojos azules y cabello rubio que tendía al rojo. Fueron diversamente llamados por los escritores de Grecia y Roma, Celtæ (κελτόι), Galatæ (γαλάτοι) y Galli (γάλλοι). Con estos nombres se designaba originariamente á todas las razas de la Europa occidental, al Norte de los Alpes, que no eran ibéricas ó ligúricas. Hasta el tiempo de Julio César, el nombre de Celtæ ó Galli no se restringió á los pueblos que habitaban las tierras comprendidas entre el Rhin y los Pirineos. Su lugar de origen—usando la palabra origen con las debidas limitaciones—parece haber sido la parte alta del valle del Danubio y la del Ródano, y el país comprendido entre ambas. En el siglo IV, antes de J. C., estos celtas, galli ó gauls, conquistaron temporalmente mucha parte de Italia y tomaron á la misma Roma, dirigidos por Breno. Un siglo después saquearon los templos de Delfos. Colonizaron y dieron su nombre á la Galacia, en el Asia Menor, y se extendieron por la mayor parte de la que ahora llamamos Francia. En su marcha hacia el Occidente y el Norte, empujaron en parte ante sí á los primitivos pueblos ibéricos y se mezclaron con ellos en parte, perdiendo así, hasta cierto punto, lo más acusado de sus caracteres típicos.

FIG. 4.—ORATORIO DE GALLERUS, CONDADO DE KERRY.

El que primero mencionó á los celtas en la Historia fué Hecateo de Mileto (hacia 500 años antes de J. C.), en una alusión incidental á Marsella, como ciudad ligúrica vecina á ellos (1). Los mencionan además otros varios escritores antiguos, pero sólo de manera vaga y poco satisfactoria; y hasta llegar á Polibio (204-122 años antes de J. C.) no podemos tener acerca de ellos noticias bien determinadas. Por él, que parece

(1) C. y T. Muellerus, *Fragmenta Historicorum Græcorum*. París, 1841. Vol. I, pág. 2, núm. 22.

haber sido uno de los primeros en usar el nombre de Galati, sabemos que los celtas de Italia, los moradores de las Galias Transalpina y Cisalpina, vinieron del valle del Danubio; que los celtas cisalpinos constituían una raza agrícola, de vida muy acomodada y lujosa; y que sus hermanos transalpinos eran trashumantes, belicosos y prontos á establecerse en cualquier tierra de promisión que pudieran conquistar con sus espadas.

Fig. 5.—Portal. Maghera, Irlanda.

Según la teoría que hoy se acepta, los pobladores aborígenes de Bretaña, en parte desalojados y en parte absorbidos por los celtas, pertenecían á la extensa raza ibérica, representada hoy, con mayor ó menor pureza, por los bascos, los del Sudoeste de Irlanda, los galeses no celtas y otras pequeñas y obscuras razas de la Europa occidental. Los celtas vinieron en dos oleadas. Los primeros invasores, los goidels, están representados hoy por los montañeses (highlanders) de Escocia, los irlandeses célticos y los naturales de la isla de Man. La segunda oleada de los llamados celtas británicos vino mucho después y ocupó la mayor parte de Inglaterra. Estos celtas británicos están hoy representados por los galeses celtas, los de Cornualles y los bretones.

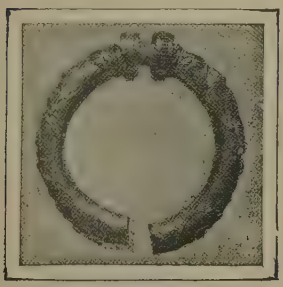


Fig. 6.—Torques de oro de Limavady.
(Museo de Dublín.)

Se acostumbra, á veces, á distinguir estas dos familias llamándolas celtas de la P y de la Q, á causa de una diferencia en palabras equivalentes de sus idiomas, que corresponde á aquellas dos consonantes. Los galeses usan «ap», por ejemplo, para significar «hijo de», mientras que los gaélicos usan «mac». Más marcada distinción existe en el hecho de que los primeros invasores, los goidels, estaban en la Edad de Bronce de la civilización, en tanto que sus sucesores, los bretones, estaban en la Edad de Hierro.

Las tres primeras etapas de la civilización británica en lo concerniente al arte, aun en sus formas más elementales, se derivan, pues, de los aborígenes iberos á fines de su período neolítico ó á comienzos de su Edad de Bronce, ilustrado por Stonehenge; de los celtas goidélicos en su época de Bronce, y de los celtas británicos en su Edad de Hierro.

El arte, en la Edad de Bronce, encontró una salida natural en la hermosura de la forma de algunos objetos útiles que, por su propia naturaleza, no rechazaban el impulso estético. Espadas, lanzas, broqueles, brazaletes, cascos, broches, collares, etc., se decoraban con varias combinaciones de rectas y curvas, á veces grabadas y á veces repujadas. Muchos objetos así ornamentados son tan exquisitos de proporciones y ritmo de líneas, que se puede decir verdaderamente que han llevado su peculiar sistema decorativo hasta un grado imposible de aventajar. En estos últimos veinte años hemos visto que algunos de los más notables artistas vivos volvían á adoptar los principios artísticos por que se regían los artífices celtas, completándolos con todos los recursos de la civilización moderna que están á su alcance. Pero nada han hecho superior en belleza ó intuición artística á las mejores cosas legadas por nuestros más remotos antepasados celtas. Puede citarse como ejemplo el torques de oro que por tanto tiempo se disputaron el Museo Británico y el Museo de Dublín. Es, sin embargo, uno de tantos entre la multitud de objetos, en los cuales se usaron semejantes motivos con el más refinado criterio y habilidad. Los Museos provinciales de todo el Reino Unido poseen fragmentos en los que están empleados con extraordinaria felicidad esos sencillos elementos decorativos.

FIG. 7.—KILCONEY, IRLANDA.

Los arqueólogos han expresado su sorpresa de que arte tan consumado hubiera podido extenderse tanto y existir tanto tiempo sin desenvolverse hacia algo de más altura, ó, por lo menos, más ambicioso. La ausencia de toda tentativa para reproducir objetos naturales ó imitar la apariencia de animales

y hombres, ha sido citada algunas veces para demostrar que el primitivo arte celta no estaba del todo despierto, que esperaba, para moverse á más fuerte ambición, un ejemplo de fuera. Mr. Reinach dice: «Siempre y exclusivamente el ornamento lineal es el que prevalece, como si alguna ley religiosa ó algún temor á mágicos maleficios hubiera prohibido representar á los hombres y á los animales» (1). Es imposible afirmar que esto no sea exacto. Sabemos cuán grandes efectos causó tal prohibición en el arte no enteramente desemejante de los árabes, muchos siglos después. Pero una posibilidad sugerida como la *cualidad diferencial* del arte céltico, desde los más remotos tiempos hasta el momento actual, debe también ser tomada en consideración.

Y esto me conduce á una de las ideas de que han de depender las opiniones expuestas en los siguientes capítulos.

FIG. 8.—ALTA CRUZ. MONASTERBOICE, IRLANDA.

La nota céltica ó gálica en el arte es la forma: no la imitación ó la idealización de formas externas, sino la forma de la obra de arte misma. El elemento más sencillo de la forma es la línea, y en ésta se fundaron las obras célticas haciéndola elemento esencial de sus concepciones. Los celtas sólo, entre las razas de Europa, desenvolvieron el valor expresivo de la línea hasta lo último, llegando á veces á la exclusión de todo otro vehículo de emoción estética. En la pintura, el sentido de la línea conduce á las cualidades que se llaman dibujo, composición, ritmo. En la escultura es fundamento de toda armonía, aunque, en sentido estricto, apenas existe en una estatua. En la arquitectura como arte su lugar es más importante todavía, porque su ausencia no puede ser tan fácilmente disimulada por la concurrencia de otras virtudes. Ahora bien, en una raza que tiene propensión á crear en la línea, no esperemos hallar mucho interés por las formas naturales como materia artística hasta un período de desen-

(1) *Apolo*, edición española, pág. 13. Libr. Gutenberg, 1906. El autor cita la edición inglesa de Heinemann, 1907.

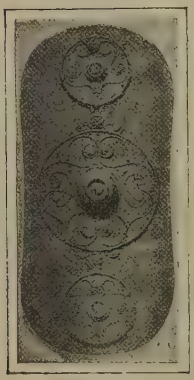


FIG. 9.—ESCUDO CELTA.
(Museo Británico.)

volvimiento relativamente adelantado. La sencilla disposición de las líneas y las combinaciones de sus sencillas disposiciones, que pueden llegar tan lejos de la sencillez, se hubieran agotado antes de que el artista céltico hubiera sentido alguna inclinación á ir más allá, y complicar su tarea con la introducción de imitaciones realistas de los objetos exteriores. El celta, gaul ó gaélico, sintió, y aun hoy mismo siente, de modo relativo, escaso interés por la imitación objetiva de las cosas que están fuera de él. Su sangre no era la que circulaba por las venas de los cazadores de renos. Hombres, animales, vegetales, tratábalos él como meras fuentes de sugestión para sus diseños lineales, hasta que su habilidad llegó á ser tanta que pudo combinar la verdad objetiva con aquella expresión subjetiva que era su verdadero móvil. Este sentimiento de la línea y de todas sus derivaciones, es, en resumen, el que puede hacernos rastrear el espíritu céltico en el arte desde su nacimiento hasta hoy, y poner la arquitectura, la escultura, la pintura y aun la literatura de los celtas aparte de las de otras razas; aun aparte de las de los griegos, con quienes la aproximación es más estrecha.

Las reliquias del arte céltico durante la Edad de Bronce, descubiertas en estas islas, son de la misma naturaleza que los *débris* de las civilizaciones primitivas encontrados en otras partes. Consisten en piedras y rocas talladas, accesorios fúnebres, *débris* de parajes habitados, tesoros y objetos aislados, perdidos por sus dueños. Están decorados por combinaciones de líneas rectas y curvas que se agrupan en derredor de varios centros, tales como el cheubrón, la espiral, la swastika, el lazo, la lista arrollada y los círculos concéntricos (1). Gran

FIG. 10.—FÍBULA CELTA.
(Museo Británico.)

(1) Véase Romilly Allen, *Celtic Art in Pagan and Christian Times* (Methuen, 1904).

número de los mejores ejemplares se han encontrado en Irlanda, país que algún tiempo fué considerado como el suelo natal de algunos de los motivos más característicos. Esto se tiene ahora por creencia infundada, puesto que se han descubierto en otras partes ejemplares más antiguos de estas supuestas formas irlandesas. Irlanda puede, sin embargo, mostrar importantes muestras subsistentes de no pocas clases del arte céltico, entre ellas la de piedras esculpidas. Los túmulos del condado de Meath, en New Grange, cerca de Drogheda, y en Sliath na Calliaghe, cerca de Oldcastle, contienen los más notables ejemplares descubiertos hasta aquí. Pero no deja de ser probable que estas construcciones sean el resultado de una fusión de sangre é ideas entre los celtas de la Edad de Bronce y los iberos neolíticos conquistados por ellos.

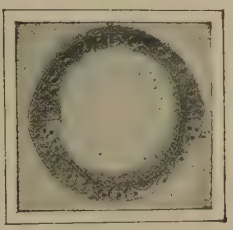


FIG. 11.—COLLAR DE BRONCE, PROCEDENTE DE WRAXALL. *(Museo de Bristol.)*

Los motivos predominantes en la decoración de estos túmulos son, en New Grange, la espiral, complicada con puntos, líneas diagonales y varias combinaciones del cheubrón; en Oldcastle, motivos semejantes combinados con estrellas y dibujos en forma de rueda.

FIG. 12.—MANGO DE CANGILÓN CELTA. *(Museo Mayer, Liverpool.)*

La espiral que no aparece en esta comarca en los utensilios y objetos portátiles de la Edad de Bronce, parece haber tenido nacimiento en Egipto, desde donde se corrió hacia el Noroeste de Europa, á través de Escandinavia, hasta Escocia, el Norte de Inglaterra é Irlanda. Es, sin embargo, una manera tan sencilla de decorar una superficie, que no se debe dar gran importancia á ninguna teoría acerca de su filiación. Era un motivo predilecto de los maories que difícilmente podían haberlo copiado de Egipto, de Mycenæ ó de los antiguos celtas.

Los motivos decorativos del Arte céltico en la Edad de Bronce pueden, por lo tanto, catalogarse de esta manera: líneas diagonales, con tendencia á las varias com-

FIG. 13.—ESPEJO PROCEDENTE DE BIRDLIP, GLOUCESTERSHIRE.
(Fotografía facilitada por Mr. Dugdale.)

binaciones del cheubrón; puntos horadados; el lazo y sus combinaciones (swastika), y la espiral.

La civilización de la Edad de Hierro fué probablemente traída á este país por los celtas británicos, en el siglo III antes de Jesucristo. Los objetos en que se funda nuestro conocimiento de su carácter se pueden clasificar de modo semejante al de los restos de la civilización antecedente. Consisten en riquezas fúnebres, como se las ha llamado, restos encontrados en parajes de aldea ó ciudad, tesoros y objetos casualmente perdidos.

Las costumbres funerarias de este último período céltico difieren de las de la Edad de Bronce: ellas mismas cambian considerablemente á medida que avanza la época. Entre los sepulcros más antiguos de los descubiertos hasta ahora, están probablemente los terraplenes de los bosques de Yorkshire, cerca de Arras. En uno de éstos, cuando se abrió, encontróse un esqueleto de mujer con numerosas cuentas de vidrio, dos brazaletes, anillos de oro y de ámbar y un par de tenacillas. En otro se encontró el cuerpo de un hombre, acostado sobre la espalda, y junto á él su carroza, los restos de dos caballos completamente enjaezados y los de dos jabalíes. Un tercer túmulo dejó ver el esqueleto de un guerrero, con trozos de un escudo, de una carroza y de los aparejos de un par de caballos y los colmillos de un jabalí. Hay distintas referencias al jabalí en los restos de este período. Las excavaciones de Canon Greenwell en el Yorkshire han sido también prolíficas en

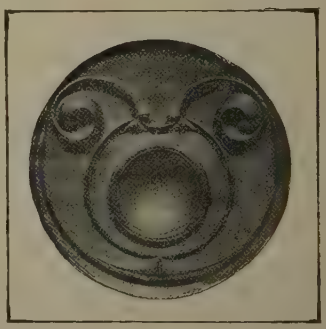


FIG. 14.—DISCO CÉLTICO.
(Museo Británico.)

ilustraciones de esta edad. En un túmulo de Arras encontró un esqueleto de mujer sepultada con dos cerdos, un espejo de hierro y los restos de una carroza. Pero acaso el más valioso descubrimiento, desde el punto de vista artístico, sea el hecho en 1879, en los bosques de Cost, á unas siete millas de Glocester. Durante el arreglo de una carretera cerca de Birdlip, se encontraron tres esqueletos, dos de hombre y uno de mujer, en sepulcros construídos con ligeras planchas de piedra, á modo de ataúdes. Con la mujer se encontró una escudilla de bronce, un broche de plata sobredorada, un collar de abalorios, un brazalete hueco de latón con su cierre, un mango de cuchillo de bronce ornamentado con la cabeza de un animal cornudo y el hermoso espejo de bronce reproducido aquí. Un espejo igualmente hermoso y de la misma clase exactamente se ha encontrado hace poco (Septiembre de 1908) en unas excavaciones hechas en Desborough (Northamptonshire). Parecidos, aunque menos importantes hallazgos, han tenido lugar en Derbyshire, Staffordshire, Devonshire, Cornwall y, por el Este, en Kent. Pero el número de sepulcros de la Edad primitiva de Hierro ó posterior céltica, es pequeño comparado con el de las Edades de Bronce y de Piedra, lo que parece demostrar que entre la introducción del hierro por los celtas británicos y la primera aparición de los romanos en Bretaña, sólo transcurrió un breve período.

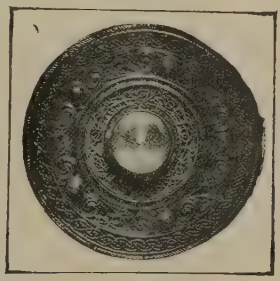


FIG. 15.—PIE DEL CÁLIZ DE ARDAGH.
(Museo de Dublín.)

FIG. 16.—BÁCULO.
(Museo de Dublín.)

En 1886 hízose una importante serie de descubrimientos en las cercanías de Aylesford, en Kent. Extrajéronse muchas urnas y otros objetos que mostraron la conexión entre el arte de Bre-

taña á principios de la Edad de Hierro y el del Continente, y probaron que la comunicación entre este país y la Europa meridional en los tiempos pre-romanos, había sido más intensa de lo que antes se suponía.

Por los restos encontrados en los emplazamientos de aldeas y ciudades, sabemos que los últimos habitantes célticos estaban muy versados en las artes de la paz. Entre los objetos hallados había espadas, vainas, alfileres, sierras, cuchillos, manos de almirez, contrapesos de rueca, peines de tejedor, picos encorvados, alfarería y monedas. El primer cuño británico pertenece á la Edad de Hierro y data del 200 al 150 antes de J. C. próximamente. Se cree que su empleo estuvo limitado á la parte de Inglaterra que se extiende al Sur del Tyne y al Oeste del Severn.

Fig. 17.—Cruz de Cong.
(Museo de Dublín.)

Será conveniente acabar este corto sumario de la naturaleza del último arte céltico, diciendo algunas palabras sobre los mejores ejemplares de cada especie.

El escudo de bronce más hermoso de cuantos se han descubierto es uno que se extrajo del Támesis, en Battersea: está actualmente en el Museo Británico. La daga, con empuñadura y vaina de bronce encontrada en el río Witham, cerca de Lincoln, es probablemente el mejor ejemplar de su clase. De cascos, que son raros, tiene el Museo Británico una hermosa muestra salvada del Támesis, y otra se guarda en Abbotsford. Esta última proviene de Torrs, Kirkcudbrightshire. Entre los hallazgos numerosísimos de arreos de caballo se cuentan cuatro bocados de freno con primorosa ornamentación pertenecientes al Museo Británico, al de Edimburgo y al de Dublín.

Entre los adornos personales, que representan tan importante papel en nuestros materiales para el estudio del Arte céltico, los más interesantes son fíbulas, torques ó collares y brazaletes. Nuestros Museos los guardan en gran número, y dentro de sus propios límites claramente definidos, muestran una asombrosa variedad de formas. Lo más hermoso de esta

especie es el collar de oro, ya mencionado, del Museo de Dublín. En sencilla hermosura y en habilidad de ejecución, difícilmente podrá ser superado. Otros hermosos collares de carácter algo distinto, son el de bronce, procedente de Wraxall, en el Museo de Bristol, y un tercero, de bronce también, en el Museo Británico. Este último se encontró en Lochar Moss, Dumfriesshire. Un buen ejemplar de brazaletes de bronce es el que se halló en las cercanías de Forres y se conserva en Altyre. Las fíbulas son muy numerosas.

Los objetos de uso doméstico del mismo período están con frecuencia ornamentados, pero su ornamento es del mismo carácter que el indicado ya, y no necesita de referencias detalladas.

FIG. 18.—CAJA DE LA CAMPANA DE SAN PATRICIO.
(Museo de Dublín.)

Hay, sin embargo, una forma del Arte céltico de este período medio á la que debemos referirnos aquí particularmente: la del esmalte. Fué practicado este arte por los celtas de la Edad de Hierro antes del advenimiento de los romanos, y llevado á tal punto de perfección, que con nada enteramente igual á sus productos se ha tropezado en el continente europeo. El finado Sir Augustus Franks dió el nombre de *Opus Britannicum* á los esmaltes de los celtas britanos, y los diputó por los primeros esmaltes de la Europa occidental. El fragmento reproducido en el capítulo XII es plenamente característico. A estos primitivos esmaltadores célticos ha de atribuirse la invención de la famosa pauta de la espiral divergente, asignada un tiempo á los calígrafos irlandeses de época posterior.

En toda esta actividad, los caracteres generales nunca varían. Desde el principio hasta el fin, el Arte céltico depende de la línea como unidad, de la naturaleza del material como determinante, de la libre invención como medio expresivo. El celta no era investigador; no tenía deseo de conocimiento, sino de creación. Deseaba producir más bien que reproducir. En una palabra, era sintético más que analítico. Se ha sugerido con frecuencia, ó mejor, inevitablemente surge por sí mis-

ma la posibilidad de que el carácter de las razas ibéricas en parte desposeídas y en parte absorbidas por los celtas, contara por mucho en la forma que tomó su arte. Sin embargo, al ver la homogeneidad de la idea céltica en dondequiera que la encontremos, desde sus primeros balbuceos hasta sus últimos y más ambiciosos resultados, no podemos creer que el ejemplo de una raza inferior tuviera mucho efecto sobre ella.

FIG. 19.—ORNAMENTACIÓN ENTRELAZADA DEL LIBRO DE DURROW.
(Colegio de la Trinidad, Dublín.)
(Fotografía de Lawrence.)

Mientras el Arte céltico se perdía en la Gran Bretaña bajo el peso de la conquista romana, continuaba su propio curso en Irlanda y amontonaba esas acumulaciones que, al arruinarse, han hecho á aquella isla mucho más rica en *débris* de la primitiva civilización céltica, que el resto del mundo. De éstos, los que pertenecen á la era pre-cristiana, no requieren, sin embargo, más detallada noticia que la que se ha dado ya. Muestran que los motivos usuales en la vecina isla durante la última época de Bronce y la Edad de Hierro preromana, predominaron también en Irlanda. Aquí, sin embargo, gracias á la mayor supervivencia del monopolio céltico, se llegó á un atrevimiento y una seguridad á duras penas igualadas fuera. De este atrevimiento—no siempre encaminado á la belleza—son ejemplo un disco de bronce del Museo Británico (fig. 14) y multitud de objetos del Museo de Dublín.

El cristianismo fué traído á estas islas hacia fines del siglo IV ó principios del V. Se encaminó desde la Galia occidental á Cornualles, Gales y el ángulo Sudoeste de Escocia. Desde Wigtownshire cruzó á Irlanda hacia 430 de J. C. En Irlanda prosperó hasta el extremo de que, antes de que se hubieran extinguido muchas generaciones, ya enviaba esta isla «olas regresivas de cristianismo céltico» hacia el Oeste de Escocia, á Iona, y hacia el Este de Inglaterra, á Lindisfarne. Pero la nueva religión tuvo que durar siglos antes de que comenzara á crear una forma que se pudiera llamar distintamente cristiana. Y en Irlanda, cuando sobrevinieron esas formas, no reemplazaron á los ideales paganos, sino que se injertaron sobre ellos. Á partir

de aquí tenemos una continuación en el arte decorativo irlandés hasta principios del siglo XIII, que no existe en ninguna otra parte en grado semejante.

Las artes en que sobresalían los Cristianos Célticos de Irlanda eran la talla de piedra, el trabajo de metal, la escritura é iluminación de manuscritos y la arquitectura. Lo más importante que nos han dejado los tallistas de piedra ó escultores irlandeses, son las llamadas Altas Cruces, entre las cuales, las dos de Monasterboice, las dos de Clonmacnoise, la de Durrow y la de Tuam, son las más importantes. El arte de estas cruces corresponde exactamente, teniendo en cuenta lo diverso del material, al de los trabajadores de metales. Los motivos son esencialmente célticos y se derivan siempre de una línea y de la minuciosa investigación de todas sus posibilidades. Hasta el final mismo, el espíritu de representación no se encuentra sino por la sujeción más estricta. La escultura de figuras existe, por supuesto y en algunas ocasiones, como en la Cruz de Muirdach en Monasterboice, y en la Cruz de Tuam se muestra medianamente adelantada. Pero sirve siempre de ornamento, y están tratadas de tal suerte las escenas, que son como el complemento de las partes puramente decorativas y no se les permite llegar á ser extrañas é independientes.

FIG. 20.—FIGURAS DEL RELICARIO DE SAN MAGWE.

Lo mismo sucede con los trabajos de metal. Los primeros motivos van enriqueciéndose gradualmente y aumentándose con aportaciones de afuera al mismo tiempo que por el desarrollo de la inventiva del artista original. Pero hasta el fin, hasta la Cruz de Cong, que es la expresión suprema de la escuela, el carácter esencial de la ornamentación céltica continúa invariable. El artista celta comprende, mejor dicho, siente, que la forma y el desenvolvimiento de la línea ofrece un vocabulario continuo no sólo á sus ideas, sino á los materiales en los que sus ideas se han de expresar. Cuando emplea figu-

ras las hace vehículos de pautas lineales y nunca intenta hacerlas exteriormente dramáticas.

La misma historia se puede contar cuando llegamos á los manuscritos. Ningún manuscrito céltico con iluminaciones y ornamentos de especie alguna se puede asignar á una fecha anterior al 650 de J. C., próximamente. El libro de Kells, el más famoso de todos, se distingue tanto por la aspiración ambiciosa de su dibujante como por la extraordinaria habilidad de su ejecución. Pero sus motivos, más que un paso adelante, forman un compendio de cuanto había conseguido el Arte celta hasta el momento aquel. Se introducen, es verdad, objetos naturales, pero siempre en forma tan convencional, que los hace motivos lineales como todo el resto. Otro manuscrito, el Libro de Durrow, muestra un gusto más riguroso que el de su más afamado rival. Un tercero, «El Libro de Armagh», es más hermoso todavía de modo sencillo. Data, aproximadamente, del 840 de J. C.

FIG. 21.—TORRE REDONDA. BRECHIN.

En arquitectura mostraron los celtas irlandeses las mismas cualidades que en las demás artes. Nada tienen de ambiciosas sus edificaciones, pero sus diseños nunca dejan de ofrecer la adaptación al material y al resultado que se busca, reveladora de una raza esencialmente artística. Las más antiguas construcciones de que se conservan restos son fuertes de piedra ó *duns*, que se encuentran en número considerable en los condados de Kerry, Clare, Galway, Mayo, Sligo, Donegal y Antrim. Son recintos de piedra en los cuales frecuentemente la construcción ciclópea se muestra con notable excelencia. Contienen habitaciones en sus muros y también cabañas con cubiertas de cupulillas, colmenas ó en forma de quilla dentro del recinto de los muros. Los primeros monasterios y oratorios cristianos no son más que sencillas transformaciones de estos fuertes y cabañas. El ejemplar más notable de los primeros es el monasterio de Skellig Michael, peñón aislado en el Atlántico, á doce millas de la

costa de Kerry. El monasterio ocupa una meseta á unos setecientos pies sobre el mar, á la que se llega por varios centenares de escalones cortados en la roca. La meseta tiene unos ciento ochenta pies de largo por unos ciento de ancho. Hay en ella restos de tres oratorios, seis celdas en forma de colmena, dos pozos, cinco cementerios y muchas cruces de piedra tosca.

El mejor ejemplar aislado de primitivo oratorio irlandés, es el de Gallerus (fig. 4). Está emplazado en la parte Norte de la bahía de Dingle, condado de Kerry, en un estado de conservación extraordinariamente perfecto.

Entre los siglos VI y VIII la construcción con piedras sin escuadrar y junturas secas se fué sustituyendo gradualmente por el uso del mortero y de la piedra cortada, y esto trajo naturalmente consigo formas que con justicia pueden llamarse arquitectónicas. Durante el período de que nos ocupamos, estas formas estuvieron destinadas principalmente á portales, aunque en ocasiones alguna ventana puede mostrar comienzos de intención estética. Dos portales característicos se reproducen aquí. Las construcciones de que forman parte se distinguen casi invariablemente por la acertada proporción entre los detalles y el conjunto.

Entre los últimos ejemplos del primitivo período de la arquitectura irlandesa, debemos incluir la primera de las torres redondas de aspecto tan característico, aunque de ningún modo sean exclusivas de Irlanda como pudiéramos creer. Las primeras de ellas están construídas con piedras bastas, groseramente unidas, llenas las junturas con piedrecillas de mortero tosco. La única levadura arquitectónica que muestran es la de las proporciones generales. Toda discusión sobre su objeto está fuera de lugar en este Manual; pero se puede hacer notar, al paso, que los que ven en ellas torres de refugio contra los ataques de los piratas noruegos, parecen haber demostrado su opinión. Á principios del siglo XIX aún había en Irlanda restos de 118 de estas torres. Fuera de Irlanda se han catalogado 22, entre las cuales la más conocida quizá es la de Brechín, en Escocia (fig. 21).

BIBLIOGRAFÍA

CARTAILHAC Y BREUIL, *Altamira* (l'Anthropologie, 1904, p. 625); MONTELIUS, O., *Chronologie der Aeltesten Bronzezeit,* Brunswick, 1900; HOERNES, M., *Urgeschichte der Bildenden Kunst in Europa,* Viena, 1898; ROMILLY ALLEN, J., *Celtic Art in Pagan and Christian Times,* Londres, 1904; *Early Christian Symbolism in Great Britain and Ireland; Early Christian Monuments in Scotland; Celtic Illuminative Art* (reproduccio-

nes), Dublin; STOKES, MARGARITA, *Early Christian Art in Ireland,* 1887. Debe usarse con precaución. Es de hace veinte años. SMITH, REGINALDO, A., Y READ, CARLOS, H., *Guide to the Antiquities of the Early Iron Age in the British Museum*, 1905; READ, CARLOS, H., *of the Bronze Age in the British Museum,* 1904; ANDERSON, J., *Scotland in Pagan and Early Christian Times*; WESTWOOD, *Palæographia Pictorica Sacra; Miniatures of the Anglo-Saxon and Irish MSS;* MIDDLETON, J. H., *Illuminated Manuscripts in Classical and Mediæval Times,* Cambridge, 1892; HILL, A., *Ancient Irish Architecture,* 1870; PETRIE, G., *Ecclesiastical Architecture of Ireland,* 1845; STOKES, MARGARITA, *The High Crosses of Castledermont and Durrow,* 1898. WILDE, SIR W. R. W., *Descriptive Catalogue of the Antiquities of Gold in the Museum of the R. Irish Academy,* 1862.

FIG. 22.—CATEDRAL IGLESIA DE CRISTO, OXFORD.

CAPÍTULO II

ARTE ANGLO-SAJÓN

La influencia directa de los invasores romanos en el curso del arte en las Islas Británicas fué tan pasajera, y sus resultados tan esencialmente extraños á todo verdadero movimiento de la raza, que sólo necesitamos consignar aquí su existencia para seguir adelante. El Arte británico se puede dividir en tres partes: céltico, sajón, y el arte que surgió de la mezcla de estas dos razas y de su unión con la sangre nueva de la Francia septentrional. Del Arte céltico se ha tratado ya: el presente capítulo estará consagrado á aquellas formas sajonas que le siguieron en Bretaña y coexistieron con su último esplendor en Irlanda.

Nuestras principales autoridades, para estudiar el Arte sajón, son rectos arquitectónicos. Un tiempo se creyó que los sajones construyeron casi enteramente con madera, y, por consiguiente, que los testimonios de su ambición como constructores en piedra eran pocos y sin importancia. Recientes y más cuidadosas investigaciones han llevado á una revisión en cierto

modo drástica de esta creencia. Se ha descubierto evidente origen sajón en muchos edificios que usualmente se clasificaban como romano-británicos y normandos, y se han reunido materiales suficientes para facilitar la formación de una opinión fidedigna acerca de la fuerza y particularidades de la arquitectura sajona. Si echamos mano de todo nuestro valor y aplicamos al Arte anglo-sajón los principios que afirmamos con relación al Arte continental, podremos llegar á la conjetura de que el aspecto especial del gótico de medio punto de los normandos era, en muchos casos, el resultado del contacto entre las formas románicas procedentes del Sur y del Oriente y la civilización inglesa del Noroeste.

FIG. 23.—IGLESIA DE BARTON SOBRE EL HUMBER.

Los restos de la arquitectura sajona son casi enteramente eclesiásticos. En su distribución se ve poco de aquella filiación con el previo régimen romano que encontramos en la Galia. En la Galia las diócesis correspondían á las antiguas ciudades romanas, y las sedes episcopales á los principales centros de cada civitas. No sucedía lo mismo en Bretaña. Aquí la distribución de las iglesias primitivas fué desatendida en gran parte por los invasores teutónicos, que frecuentemente establecieron sus sedes en centros importantes de población, tales como Crediton, Ramsbury, St. Germans, Wells y Lichfield. «Los sajones, modificaran ó no las ciudades romanas,—dice el Profesor Baldwin Brown—pusiéronlas aparte en sus relaciones con el sistema eclesiástico.» Este hecho suministra una razón más para aceptar la fundación de la iglesia sajona como nuevo punto de partida para continuar la historia del Arte británico.

Los primeros invasores teutónicos encontraron al cristianismo romano-británico establecido en el país. Lo destruyeron en todo el territorio que ocuparon, empujándolo hacia el Oeste y el Norte. Allí se puso en contacto más próximo que el que había tenido con el cristianismo céltico de Cornualles, Irlanda y Escocia, y se fué solidificando gradualmente en un sistema

cristiano que tuvo por fin su centro lo más alejado posible de la sombra de la invasión sajona.

Entretanto, al declinar el siglo VI, los sajones mismos empezaron á adoptar el cristianismo y á seguir sus costumbres. Sus primeras iglesias, que deben estudiarse ahora, sobre todo en sus fundaciones, muestran, como era de esperar, fuerte pero pasajera evidencia de ser simples modificaciones de edificios romanos. En Silchester se han hallado los cimientos de una pequeña planta de Basílica que sería probablemente de una iglesia cristiana. La construcción sajona fué, por lo tanto, influída breve tiempo por el ejemplo romano, á la vez que por la tradición céltica. No puede negarse, sin embargo, el pronto desenvolvimiento de su propio carácter que marcó la casi totalidad del período de cerca de cinco siglos en que se extendió.

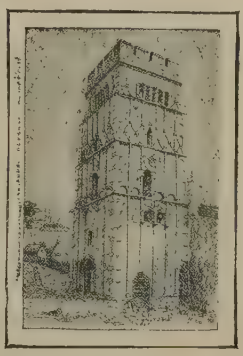


FIG. 24.
TORRE DE LA IGLESIA DE EARLS BARTON. NORTHAMPTONSHIRE.

Es insuficiente el espacio de que dispongo para dar noticia detallada de las varias fases de la arquitectura sajona. Me contentaré con una descripción general de su carácter y una breve reseña de sus monumentos más importantes.

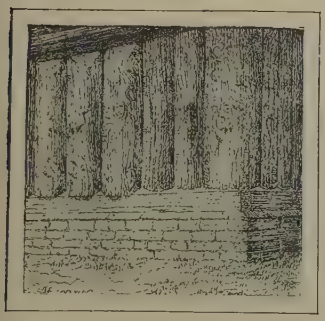


FIG. 25.—IGLESIA DE GREENSTEAD. ESSEX.

Si se le compara con el celta, el sajón era pobre en aptitudes é inclinaciones estéticas. Tenía poco sentido de la congruencia que se debe buscar entre el material, forma, ornamentación y uso de un objeto. Su sentido de la proporción, del elemento matemático en el Arte, era también rudimentaria, y estaba casi por completo desprovisto del dón de jugar felizmente con la línea que hizo artistas á los celtas desde el primer momento en que señalamos su existencia. Por último, no era ingeniero.

No sabía poner en actividad el juego de fuerzas que actúa en toda edificación. No tenía el instinto galo de concentrar empujes allí donde hace falta, por una parte, y de economizar material allí donde no tiene que hacer más que rodear, por otra parte. Sus construcciones son como cajas y la relación entre su forma, solidez y objeto, es raras veces feliz.

FIG. 26.—PILA BAUTISMAL DE SAN MARTÍN. CANTERBURY.

Las primeras edificaciones sajonas fueron groseras combinaciones de ideas, en parte propias y en parte romano-británicas. Á partir de ellas fueron pasando gradualmente á un estilo formado de tradiciones británicas, de tradiciones germánicas y de ecos de lo que se hacía en la parte más próxima del continente europeo. Acabaron por construir de una manera que hace á sus últimas edificaciones difíciles de distinguir en estos días de las primeras obras de los conquistadores normandos. En qué fué debida esta semejanza á la influencia de los sajones sobre los normandos y en qué á la de los normandos sobre los sajones, no es tan fácil de decidir como se había supuesto. El Profesor Baldwin Brown, el último y más completo de cuantos han escrito sobre este asunto, da una lista de unas 173 iglesias inglesas que «muestran restos de arquitectura sajona». Esa lista nos daría ocasión para discutir bastante si nos dedicáramos principalmente á la arqueología; pero como nuestro interés es el del Arte, sólo necesitamos indicar aquellos monumentos más importantes que tienen un definido y propio carácter artístico. Ha sido costumbre el asegurar que la arquitectura sajona en piedra tomó buena parte de su inspiración de una anterior arquitectura en madera, á la que

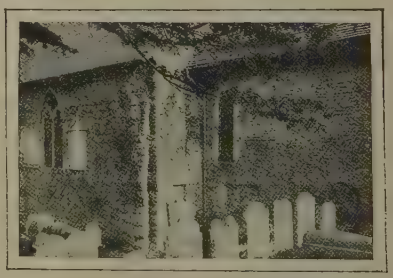


FIG. 27.—IGLESIA DE SAN MARTÍN. CANTERBURY.

vino á reemplazar. Un examen cuidadoso de los hechos deja algo más que una duda sobre tal teoría. Se puede admitir que los sajones usaron mucho de la madera, que abundaba en su tiempo, para las necesidades domésticas y aun para edificios de carácter más elevado. Pero no se puede ignorar que la piedra se usó en estas islas muchos siglos antes de la irrupción sajona, y dejó en ellas tradiciones y ejemplos. En un país cuya civilización empieza, la construcción en madera puede ser monopolio de algunas épocas y ayudar con sus formas al próximo desenvolvimiento. Pero allí donde la arquitectura en piedra ha florecido, su tradición permanece. Las iglesias sajonas que se citan usualmente como pruebas de la influencia de la construcción en madera, no son las más antiguas, sino que pertenecen á un período muy posterior de su estilo. Las torres de Earls Barton y Barnack, en el Northamptonshire, y de Barton sobre el Humber, en Lincolnshire, son ejemplos. Parecen sencillamente inspiradas por alguna forma de construcción en parte de madera, pero tras ellas hay un largo período de actividad constructiva sin huella ninguna de relación semejante. Es curioso el hecho de que la única reliquia que poseemos de construcción en ma-

FIG. 28.—IGLESIA DE BRIXWORTH.

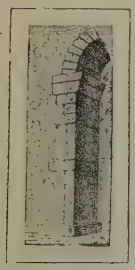


FIG. 29.—ARCO DE TORRE. MARKET OVERTON.

FIG. 30.—IGLESIA SAJONA. BRADFORD SOBRE EL AVON.

dera del tiempo sajón no pertenece al único sistema que pudo haber inspirado los diseños aportados en sostén de la teoría de que los constructores sajones tomaron sus ideas de la construcción en madera. La iglesia de madera de Greenstead, Essex, no es una armadura construída en parte de madera, sino un blocao. Está construída de troncos hendidos de roble, puestos verticalmente, muy juntos, sobre una solera también de roble (1).

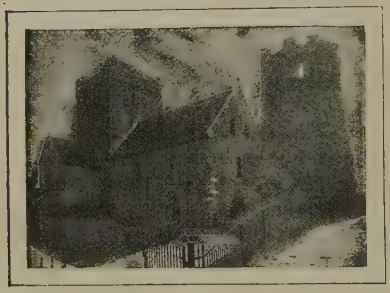


FIG. 31.—IGLESIA DE DOVER CASTLE.

La cronología de las iglesias sajonas sólo puede determinarse de modo incierto. El Profesor Baldwin Brown, valiéndose de un proceso drástico de eliminación, divide las que nos restan en cinco períodos. Para nuestro propósito bastarán, sin embargo, dos. El primero se distingue por la sencillez de las plantas, por la monotonía de los lienzos de pared, por una tendencia en la construcción general á la forma de caja y por el uso de las formas romano-británicas ó actuales *débris* de las estructuras romano-británicas en las partes ornamentales. Durante el último período se advierte la tendencia á una mayor elegancia. Las partes sólidas y las partes vacías guardan mejor relación entre sí, y las proporciones de alto y ancho son más convenientes. Por otra parte, los edificios primitivos frecuentemente ofrecen un respeto románico por la solidez en los lugares peligrosos, que no se advierte tanto en los últimos.

FIG. 32.—ARCO DE LA IGLESUELA DE SAXHAM.

Una de las más antiguas iglesias de caracteres sajones es la

(1) Es casi seguro que esta iglesia de Greenstead es idéntica á una capilla de madera erigida cerca de Aungre (Chipping Ongar), para la recepción del cuerpo de San Edmundo durante su traslación de Londres á Bury St. Edmunds, en 1013 (Dugdale's *Monasticon*, III, 139).

de San Pancracio, en Canterbury, cuyos cimientos han sido descubiertos recientemente. Según se ha podido restablecer, consiste en una nave oblonga de unos cuarenta y tres por veintisiete pies; dos porches, en el extremo occidental y al Sur, y dos pequeños fragmentos de muro, por los que se colige que terminaba, por la parte de oriente, en un ábside semicircular.

FIG. 33.—IGLESIA DE BRANSTON. LINCOLNSHIRE.

Todavía más interesantes son los restos de lo que llama el Profesor Brown «la más famosa iglesia parroquial de toda Inglaterra»: esto es, la de San Martín, en Canterbury. Esta iglesia consta hoy de un amplísimo presbiterio sajón cuadrangular; de una nave, sajona en parte, y de una torre occidental de época posterior. Su técnica, como la de San Pancracio, es en gran parte romana, y muchos de sus materiales son ladrillos romanos vueltos á usar. Entre otros ejemplares primitivos pueden citarse las iglesias de Stone, cerca de Faversham; de Corbridge, Northumberland; de Escomb, Jarrow y Monkwearmouth, Durham; los fragmentos de Lyminge, Rochester y de Reculver, Kent; las criptas de Ripon y Hexham, y la notable iglesia de Brixworth, Northamptonshire.

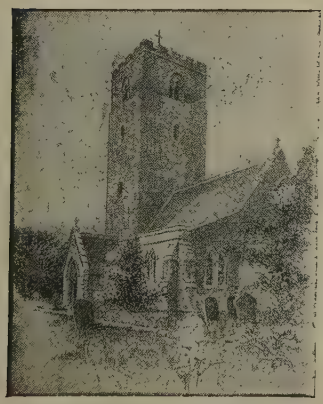


FIG. 34.—IGLESIA DE CLAPHAM. BEDFORDSHIRE.

Brixworth es uno de nuestros más imponentes monumentos sajones, aunque haya sido considerablemente mutilado por el transcurso del tiempo. Sus naves laterales, quizá capillas, han desaparecido, y se han

abierto muchas ventanas. Por otra parte da idea exacta de los adelantos durante su propio período sajón, y por ello viene á ser un documento de extraordinario valor. Fué construído en el último cuarto del siglo séptimo por el Abad de Peterborough, que empleó para su erección una gran cantidad de ladrillos romanos. Constaba originariamente de un santuario absidal, abierto á un coro de treinta pies cuadrados, que comunicaba por un arco de unos veintiocho pies de apertura con una nave de unos cincuenta y seis pies de largo por treinta de ancho. Al lado Oeste de la nave se construyó más tarde quizá, pero todavía en época sajona, una torre cuadrangular con el curioso aditamento, por su parte occidental, de una amplia torrecilla de escalera circular que sube hasta un nivel que es próximamente el del techado de la iglesia.

FIG. 35.—IGLESIA DE SAN RÉGULO, EN ST. ANDREW.

Los monumentos procedentes del último período de la arquitectura sajona, que duró desde el año 800, aproximadamente, hasta la conquista normanda, son tan numerosos que ni siquiera se puede dar aquí su relación. Se extienden, con el tiempo, desde las iglesias de Avebury (Wilts), Bishopstone (Sussex), Bardsey (Yorks) y Lydd (Kent), hasta las de Bradford sobre el Avon (Wilts); Barton sobre el Humber (Lincolnshire); Earls Barton y Barnack (Northamptonshire), y la iglesia de Branston (Lincolnshire), en la cual las últimas formas sajonas y las normandas se combinan con desusada intimidad.

Las iglesias de Earls Barton, Barnack y Barton sobre el Humber proporcionan los mejores ejemplos subsistentes del uso de fajas de piedra, como decoración de superficie, que se ha citado como prueba de que las formas adoptadas por la arquitectura sajona en piedra estaban determinadas por la experiencia en madera. Esta invención particular—una de las más desgraciadas, que nunca se le hubiera ocurrido á un pueblo céltico—puede haber tenido esa inspiración, pero tiene poca importancia en el desenvolvimien-

to general de la construcción sajona, y vino á fines de su época.

Más feliz medio de decorar un muro es el empleado en la iglesuela de Bradford sobre el Avon. Una somera arquería semicircular corre, como un cuasi-triforio exterior, en torno de toda la iglesia. Está sostenida por pilares planos, sin capiteles ni basas, que dividen la parte inferior en bien proporcionados paneles.

FIG. 36.—TORRE DE SAN BENITO. CAMBRIDGE.

Más interesante aún que esta iglesia de Bradford es la catedral de Oxford en su relación con la arquitectura prenormanda. Después de la matanza de los daneses, en 1002, Ethelredo el Tardío hizo voto de reconstruir la iglesia de San Frideswide en Oxford. Cumplió su promesa, y algunos arqueólogos sostienen que gran parte del edificio que construyó subsiste hoy en la actual catedral de la Iglesia de Cristo. La parte inferior del ábside de la antigua iglesia de San Frideswide ha sido descubierta hace pocos años al Norte del coro actual. Los que aceptan la teoría sajona creen que Ethelredo respetó el altar primitivo y construyó su iglesia al Sur de él. Sostienen que la arquería y los muros del coro actual, y algunas partes análogas de las naves y cruceros son substancialmente sajonas, modificadas, mutiladas y recubiertas en tiempos posteriores normandos y ojivales. La cuestión es demasiado amplia y demasiado técnica para que la discutamos aquí; pero los que creen que la catedral de la Iglesia de Cristo es idéntica, en algunas partes, á la iglesia

FIG. 37.—REPTON. CRIPTA SAJONA.

de San Frideswide, parecen haber llevado adelante una hipótesis plausible.

Antes de abandonar el tema de la arquitectura sajona, sería conveniente enumerar una vez más sus caracteres marcados y advertir en qué formas se puede encontrar algún indicio como testimonio de origen sajón.

Los constructores sajones tuvieron poco ó ningún sentimiento de la significación de la estructura de las formas. Satisfacíanse con que sus construcciones se tuvieran en pie. No sintieron deseos de hacerlas declarar, por medio de sus formas, lo que su erección significaba. Ninguna raza, con instinto de construcción expresiva, hubiera emprendido en tal forma de «trabajo largo y corto» los dominios verticales de Earls Barton, Barnack, Barton sobre el Humber, y otras iglesias del último período, ó aquellas infelices disposiciones por las cuales en las ventanas de torre sajonas un balaustre ó columna, retorcido como una cepa, se coloca para sostener á su mitad una gran piedra atravesada.

Los muros sajones parecen con frecuencia demasiado finos para su trabajo y es raro, en extremo, el encontrar ningún signo de que sus constructores conocieran los varios empujes que habían de resistir. Las raras veces que se emplean contrafuertes, aparecen en los ángulos.

El sentimiento de la proporción general era muy pobre. Los edificios eran demasiado altos y estrechos en su dimensión superficial; las formas ahusadas ó piramidales de cualquier especie eran raras. La proporción entre partes vacías y sólidas es pocas veces agradable, y los detalles de ornamentación son con frecuencia inconexos estéticamente, entre sí y con su situación.

Por otra parte, la técnica sajona denota groseramente en sus comienzos tendencia más fuerte hacia el refinamiento que la de los normandos. Revela quizá los primeros signos de aquella solicitud, buscada, pero no siempre bien dirigida, que era la característica permanente de nuestro arte nacional. Como ejemplos de esto podemos citar los escasos restos de la iglesia sajona en la Abadía de Westminster, las columnas de la cripta sajona de Repton y la parte superior de la Torre de San Benito (Cambridge), que debió tener un dibujo más feliz antes de perder su « yelmo germánico ».

Una obra maestra de arquitectura se puede comparar al cuerpo humano. Así como éste tiene su esqueleto por sostén, sus órganos vitales convenientemente dispuestos, y una piel

exterior que á la vez protege el cuerpo y le da unidad y hermosura, así una perfecta construcción muestra tres elementos semejantes felizmente aliados. Á los arquitectos sajones les faltó apoderarse de la lógica conexión entre estos tres elementos, de donde resulta que el atractivo que sus edificaciones puedan tener se debe invariablemente al interés de las partes, nunca á la elevada organización del conjunto.

BIBLIOGRAFÍA

G. Baldwin Brown, M. A., *The Arts in Early England* (vol. I, *The Life of Saxon England in its Relation to the Arts;* vol. II, *Ecclesiastical Architecture in England from the Conversion of the Saxons to the Norman Conquest*), Londres, 1903. J. Fergusson, *History of Architecture,* vol. II, Londres, 1874. Sir G. G. Scott, *Lectures on the Rise and Development of Mediæval Architecture,* 2 vols., Londres, 1879. King, *Handbooks to the English Cathedrals,* Murray, Londres. *Series of Handbooks to the English Cathedrals,* publ. por Bell. T. Hudson Turner, *Some Account of Domestic Architecture in England from the Conquest to the End of the Thirteenth Century,* Oford y Londres, 1877. J. Park Harrison, *The pre-Norman Date of the Design and some of the Stone-work of Oxford Cathedral; Discovery of the Remains of Three Apses at Oxford Cathedral; A pre-Norman Window in Oxford Cathedral* (Londres, 1894). Brown R., *Notes on the Earlier History of Barton-on-Humber,* etc.

Fig. 38.—San Bartolomé el Grande, Londres.
(Restaurada parcialmente.)

CAPÍTULO III

ARQUITECTURA ANGLO-NORMANDA Ó GÓTICA DE MEDIO PUNTO

La conexión entre la primitiva arquitectura normanda y la de los sajones, fué probablemente menos superficial de lo que por lo común se cree. Podemos, en efecto, reconocer rasgos de formas normandas en muchos edificios que indudablemente tienen origen sajón, tales como la iglesia de Branston, Lincolnshire (fig. 33), que se clasificaría seguramente como normanda á no ser por la presencia de la técnica sajona en su ejecución. No puede haber duda, sin embargo, de que tanto los naturales sajones como sus conquistadores normandos creyeron que el estilo nuevo tomaba una nueva dirección, era un *novum genus compositionis,* para emplear la frase de Mateo Paris. Hasta qué punto era estrictamente normando, es cosa que aquí no nos concierne. Basta para nuestro propósito el saber que era un estilo elaborado por la raza que se formó después de la conquista de la Neustria y de su población céltica por los invasores noruegos. Puede haber influído hasta

cierto punto en su forma el ejemplo que dejaron los últimos constructores sajones en la parte Norte del Canal, y su desenvolvimiento fué estimulado, sin duda alguna, por el súbito desarrollo de actividad artística que tuvo lugar en toda la Cristiandad apenas el temido año mil hubo pasado en salvo.

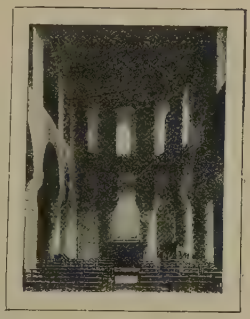


FIG. 39.
CAPILLA DE SAN JUAN,
TORRE DE LONDRES.

En el siglo XI, y mucho después de él, un mar estrecho no era valla tan grande entre dos países como lo es ahora. En los tiempos en que apenas existían caminos y en que los medios de locomoción terrestre eran á la vez malos y limitados á los ricos, un mar, de no muy grande anchura, hacía posible una comunicación que no podía existir por tierra á distancia considerable. Normandía estaba prácticamente más cerca de Inglaterra que de París. Los normandos estaban más unidos con los ingleses que con los franceses. Aun hoy persisten en el Ducado costumbres reconocidas como inglesas, y muchas de ellas no se pueden distinguir de las vigentes en los condados del Sur de Inglaterra, ni aun por la mirada más penetrante. Al buscar el origen del Gótico normando, es, pues, solamente posible admitir una acción recíproca entre los dos países, influyendo los posteriores y refinados constructores sajones sobre los normandos, más jóvenes, rudos y vigorosos, y viceversa.

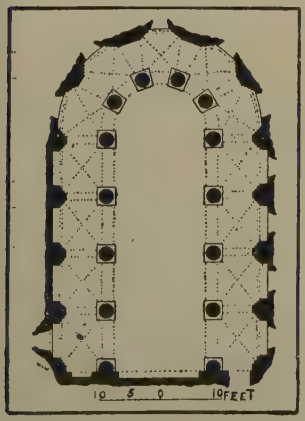


FIG. 40.—PLANTA: CAPILLA
DE SAN JUAN,
TORRE DE LONDRES.

La arquitectura normanda sigue primeramente líneas casi paralelas en Normandía y en Inglaterra. Era cosa relativamente nueva para los mismos invasores cuando éstos siguieron á su Duque hasta Inglaterra.

Lanfranco, Abad de San Esteban, de Caen, elegido por Guillermo para la Sede de Canterbury en 1070, empezó á reconstruir la catedral inglesa sobre planos que seguían exactamente los de la abadía normanda, recién empezada entonces. Canterbury se terminó antes. Las partes que aún subsisten pueden considerarse como los más antiguos restos de alguna importancia del nuevo estilo, pero tienen un precedente en la iglesia edificada por Eduardo el Confesor en el solar de Westminster, que desde entonces ha llegado á ser tan famosa. Esta iglesia era absidal. Tenía un triforium, abovedado, al parecer, como la nave baja. Tenía una torre central y dos occidentales, y el coro en el crucero. Contenía numerosas capillas, tanto en el triforium como en la planta de la iglesia. Los datos que han llegado á nosotros prueban que el terreno que ocupaba coincidía casi enteramente con el terreno en que se alza la Abadía actual. Carácter inte-

FIG. 41.—TORRE DE LA CATEDRAL DE SAN ALBANO.

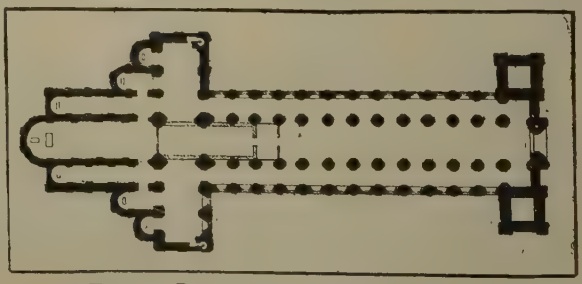


FIG. 42.—PLANTA DE SAN ALBANO EN 1090.

resante de los escasos restos de las edificaciones del Confesor, es la relativa delicadeza de la mano de obra que apunta la unión de una tradición antigua — la de la construcción sajona — con el rudo vigor del estilo nuevo.

Una característica del trazado de las primitivas catedrales normandas era la terminación del extremo occidental en numerosos ábsides — las de Bury St. Edmunds y Norwich tenían tres, la de San Albano, siete (fig. 42). Pocos restos de esta disposición quedan actualmente en pie.

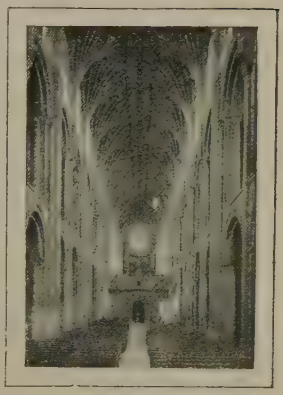


FIG. 43.
CATEDRAL DE NORWICH.
NAVE CENTRAL.

El Gótico normando alentó casi desde el principio un espíritu que naturalmente guía al estilo ojival que le sucedió. Sus características pueden enumerarse así:

FIG. 44.
CATEDRAL DE NORWICH. CORO.

1. Gran espesor y pesadez de los muros, para asegurar la estabilidad entre los numerosos empujes de bóvedas y arcos.

2. El empleo de los arcos semicirculares y segmentarios.

3. Variabilidad de proporciones entre estribos y columnas, según la carga que han de soportar y no según su altura.

4. Subdivisión de los arcos en dos ó más órdenes y de los estribos hasta encontrar esta subdivisión.

5. El uso de motivos ornamentales apropiados á los arcos y estribos subdivididos.

Entre todos estos caracteres, los dos que preparan el camino para las formas de la arquitectura ojival, son el de la subdivisión de estribos y arcos y el uso de los arcos semicirculares y seg-

mentarios. El uno lleva, naturalmente, al sistema de la economía del material y la acentuación de la osamenta, que fué llevado con el tiempo á lógica conclusión por los arquitectos de la décimotercia centuria; el otro abrió paso á la idea de cortar verticalmente por el centro un arco semicircular, cuando su abertura tenía que estrecharse, recurso que había de ser más agradable á los ojos acostumbrados á las formas segmentarias que cualquier modificación de la misma curva.

FIG. 45.
NAVE CENTRAL DE DURHAM.

El más antiguo ejemplar completo del verdadero gótico normando primitivo que existe aún en este país, es la Capilla de San Juan, en la Torre de Londres (figs. 39 y 40). Dentro de los principios normandos, apenas puede darse mejor trazado. Es, por supuesto, inmotivadamente sólida y pesada, y los presuntuosos arcos del ábside son feos; pero la decoración de los capiteles, la subdivisión de las columnas murales y la combinación de una sencilla galería abovedada sobre la nave central con el encuentro de las laterales, todo muestra consciente habilidad por parte del arquitecto

Más presuntuoso monumento del normando primitivo es la Abadía—hoy catedral — de San Albano (figs. 41 y 42). Comenzó su erección el monje Pablo, de San Esteban de Caen, poco después de haber empezado las obras de Canterbury su compañero Lanfranco. Pablo era ambicioso y proyectó una iglesia que había de ocupar un espacio doble del que á Lanfranco le bastaba. Las dimensiones de San Albano eran de 465 pies de largo, 210 de ancho en el crucero y probablemente 155 de

FIG. 46.—CATEDRAL DE DURHAM.

ancho en la fachada occidental. Fué construída enteramente con ladrillo romano y otros materiales procedentes de las próximas ruinas de Verulamium. Se cubrió por dentro y por fuera de estuco blanco. Antes de morir, el Abad Pablo hizo enriquecer con pinturas la media cúpula del ábside tras el altar mayor, ejemplo que fué seguido por sus sucesores para toda la iglesia. Las caras internas de los techos eran artesonados de maderas planas, pintados. El efecto decorativo interior de San Albano se debe á la pintura y á la justa subordinación de columnas y arcos hasta donde se pudo alcanzar, dada la áspera naturaleza de sus materiales.

FIG. 47.—ABADÍA DE TEWKESBURY.

Al mismo tiempo que la de San Albano, erigíase en York una gran catedral. Se comenzó entre 1070 y 1080, pero sólo nos quedan leves indicios de su planta. La catedral de Winchester se comenzó algo más tarde, probablemente en 1080, en una escala todavía mayor. Tenía 539 pies en su mayor longitud, por 225 de anchura en el crucero. El crucero y la cripta bajo el extremo oriental, son lo único que podemos ver hoy de esta iglesia normanda, aunque mucha parte de su fábrica subsiste aún bajo la posterior gótica (fig. 48). Edificada en piedra, fué más cabal y satisfactoriamente acabada que la iglesia de San Albano. Otra catedral, que data del mismo período, es la de Ely, comenzada por el Abad Simeón cuando no tenía menos de cien años de edad. La planta de ésta, aunque parecida á las de Winchester y San Albano en algunas partes, tenía un

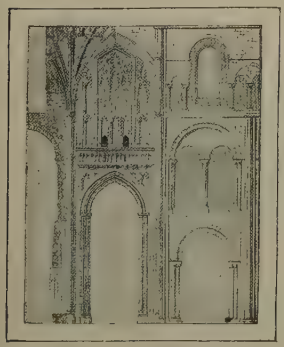


FIG. 48.—WINCHESTER. TRANSFORMACIÓN DE LA NAVE.

rasgo de originalidad en un espléndido crucero occidental, algunas de cuyas formas fueron inmediatamente después reproducidas en la iglesia abacial de Bury St. Edmunds.

Fig. 49.—Peña de Cashel.

Poco después de la fundación de Ely se empezó, probablemente, la reedificación de San Pablo. Fué emprendida en 1083 por el Obispo Mauricio, en la gran escala que distinguía á la catedral de Londres hasta el incendio de 1666. Asemejábase en su arquitectura á la de Winchester, pero la excedía en ornamentación. Sus proporciones, además, eran las más altas. Hacia el mismo tiempo que la de San Pablo, se comenzó la catedral normanda de Rochester, por el Obispo Gundulfo, gran fundador.

Fig. 50.—Abadía de Fountains. Crucero sur y torre.

Fundó el castillo de Rochester, construyó la Torre Blanca en la Torre de Londres y asimismo uno ó dos edificios más pequeños. En 1096 se empezó el que es, en conjunto, el monumento más completo de arquitectura normanda de cuantos restan en el país. Se trata de la catedral de Norwich, comenzada por el Obispo Heriberto de Losinga, que adquirió la sede de Guillermo II pagándole la cantidad de 1.900 libras (figs. 43 y 44). La catedral consta de una larguísima nave de catorce tramos, un crucero de 192 pies de largo y un coro absidal ó, más bien, santuario.

Entre otras fundaciones del mismo período de sin igual energía constructora, están las catedrales de Worcester, Chichester, Gloucester y Durham, y las abadías é iglesias de Tewkesbury (fig. 47), Waltham, Christchurch (Hants) y Bury St. Edmunds.

Fig. 51.
Iglesuela de Saxham.

La primera fase normanda llega á su apogeo en Durham (fig. 45). El diseño tiene una vitalidad que no siempre se encuentra en su estilo. La nave no es monótona repetición de un motivo, como en San Albano, y, aunque en grado menor, en Norwich. Está dividida en secciones simétricas, cada una de las cuales comprende dos tramos y constituye un bien proporcionado elemento del esquema general (figura 46). La nave normanda de Durham es un libro de bien distribuídos capítulos; la de San Albano, una narración no interrumpida de largo vuelo. En lo exterior, daña á Durham la amplitud de su triforium. Es tan grande, que abarca bajo su techo los arbotantes que reciben el empuje de la bóveda de la nave, privando así al exterior de un valioso elemento de variedad y de contorno (1).

Fig. 52.
Capilla de Cormack,
Cashel.

Fig. 53.—Pórtico
de la Sala capitular.
Catedral de Durham.

Por otra parte, Durham ha sido menos desgraciada en sus

(1) En la originaria construcción, las naves laterales tenían techos con aleros mucho menos monótonos que la disposición actual. Véase Sir G. G. Scott, *Mediæval Architecture,* vol. II, p. 129.

desastres que algunas otras catedrales. Hasta el pequeño rosetón de Wyatt produce, á distancia, buen efecto. Y la de Durham se distingue entre las iglesias normandas por estar toda abovedada, aunque puede asegurarse que las bóvedas del crucero no se proyectaron originariamente.

FIG. 54.—ABADÍA DE GLASTONBURY. CAPILLA DE SAN JOSÉ.

Se debe recordar que el siglo que inmediatamente siguió á la conquista normanda, fué el gran siglo de la ambición arquitectónica en Inglaterra. El clero normando, tan pronto como se posesionó de su parte del botín, empezó á edificar. Sus ideas tomaron cuerpo con tal rapidez, que, antes de transcurrida una generación, habían cubierto el país de gótico normando y erigían catedrales de escalas aún desconocidas en Europa. *Anticiparon nuestro siglo XIII y la ocasión de nuestro primitivo ojival.* En Francia, la gran expansión tuvo lugar más tarde. Hubo que esperar á la supresión parcial de las cargas exteriores y á la aparición de un gran rey, Felipe Augusto, para tomar impulso. El resultado fué la coincidencia con el momento más hermoso del Arte gótico y las mayores ventajas que pudieron sacarse de la oportunidad.

FIG. 55.—IGLESIA DE LEUCHAR, FIFE.

La arquitectura doméstica de este primer período normando se tiene que conjeturar, en parte por las indicaciones que se encuentran en los manuscritos iluminados, y en parte por razonamientos basados en las construcciones monumentales.

La casa inglesa en los períodos sajón y normando primitivo, descendía en línea recta de la *villa* romana. En Italia, la casa romana, fuera de Roma, consistía, dicho á grandes rasgos, en un atrio abierto rodeado de habitaciones pequeñas para dormir, comer y cocinar. En Inglaterra, el atrio se convirtió, por la influencia del clima, en sala. Esta sala fué por mucho tiempo la única habitación espaciosa del edificio. La usaban al principio en comunidad, el dueño, su familia y toda su servidumbre. Gradualmente se fueron añadiendo cámaras subalternas, que llegaron á ser más numerosas é importantes. Pero no hay razón para creer que durante el período normando se desechara la concepción de una casa como una sala con unas cuantas habitaciones especiales. Estas salas eran frecuentemente de muy nobles proporciones y de elegante arquitectura. Pero tales modelos son de fecha posterior á la que hemos alcanzado. Al principio, la sala tenía, por lo general, un solo cuarto de cierto tamaño agregado á ella. Era la habitación privada, del dueño y de su familia; tenía lechos y se le llamaba el «solar». Gradualmente se fueron añadiendo otras habitaciones y «cobertizos» (los últimos, por lo común, sin ventanas). La cocina, cuando existía, estaba separada; pero se cocinaba con frecuencia al aire libre. En poco tiempo, la casa se desarrolló paulatina é incesantemente, desde la estancia única para todos los actos de la vida, hasta las disposiciones complejas de una civilización razonada, por un proceso semejante al que estudiamos en biología al tratar de la generación escisípara.

FIG. 56.—NAVE CENTRAL, CATEDRAL DE ELY

Mencionadas las producciones más características del período normando en Inglaterra, será conveniente dar un resumen de sus formas distintivas.

Proporcionalmente, su altura era menor que la de los edifi-

cios sajones. Las naves angostas y altas, tan comunes en las iglesias sajonas, como si el arquitecto temiera una gran abertura para sus techumbres, son sustituídas por otras de más bajas, cortas y amplias dimensiones. Los muros sajones, con su cuidada ejecución sobre líneas defectuosas, son reemplazados por muros toscamente levantados, según principios más firmes. Las paredes normandas son muy gruesas, con grandes junturas y mal mortero. En los edificios monumentales, un alma de piedras sin labrar, apenas unidas entre sí con mortero, para defensa, aparece forrada y sostenida por una cubierta, en comparación, delgada, de sillares ó piedras escuadradas. Las cosas mejoraron con el tiempo, pero nunca los normandos llegaron en realidad á ser buenos constructores. Si sus catedrales hubieran sido construídas con la solidez de nuestros edificios públicos modernos, apenas mostrarían hoy señales de antigüedad.

Fig. 57.
Catedral de Chichester.
Nave central.

La armadura de una iglesia normanda se insinúa con dificultad. Los contrafuertes son anchos, pero muy ligeros. Las paredes rematan en un parapeto de leve proyección sostenido con frecuencia por un modillón, reminiscencia de los matacanes militares. Las ventanas, por lo general, son aberturas redondas por la parte superior y con poca ornamentación (figs. 39, 47, etc.) En los gabletes se usan muchas veces ojos de buey. Las paredes están ornamentadas con arquerías ciegas, á veces de dos órdenes, á veces entrelazadas trabajosamente como los ángulos de una banasta. Los pórticos son los principales núcleos de ornamentación. En ellos se multiplican considerablemente los órdenes, y se trabajan con mucho mayor ornato del que debieran tener (figs. 52 y 53). Los capiteles normandos ofrecen una evolución, casi nunca interrumpida, desde una forma que se puede comparar al capitel dórico de los griegos hasta las delicadas formas, sugeridas por plantas, del primer estilo ojival. Las bóvedas normandas, escasas relativamente, son de todos los tipos: desde las sencillas de cañón, hasta las de aristas y nervaduras (figs. 39 y 45). Las iglesias tienen con frecuencia bóvedas en las naves laterales, y un arte-

sonado de madera en la central (fig. 56). Sin embargo, es dudoso que algún techo normando de madera haya subsistido hasta nuestros días.

Durante la primera mitad de la duodécima centuria, las formas normandas experimentaron un proceso continuo de refinamiento por una parte, y de enriquecimiento por otra. Las paredes se hicieron más delgadas, las junturas más próximas y trabajadas cuidadosamente, las columnas menos gruesas, las entalladuras más delicadas y socavadas, los contrafuertes más salientes. Generalizando, los edificios llegan á enriquecerse de contornos y tienden á dejar patente su osamenta. El espíritu predominante cambia, dejando de interesarse por la ejecución y decoración refinadas de un conjunto concebido sencillamente como un cercado, para mostrar curiosidad por la estructura, articulación y desenvolvimiento; para ser un arte que ve algo semejante á la arquitectura de un árbol en la de una gran catedral, y desea relacionar cada parte con la que inmediatamente la precede, no distinta de la relación que hay entre la hoja y el tallo, el tallo y la rama, la rama y el tronco y el tronco y la raíz. El hecho de que se insistiera más fuertemente en esta relación al Sur del Canal que en Inglaterra se debió á que la unión de noruegos y celtas fué más favorable para la unidad de estructura en el arte, que la de noruegos y anglo-sajones. Pero aun aquí produjo efecto. Las últimas huellas de las formas planas y de caja del período sajón desaparecen, y al final todo estaba dispuesto para la aparición del arco apuntado y de sus consecuencias, que es distintivo de la segunda mitad del siglo XII.

FIG. 57 *a*.—CATEDRAL DE CANTERBURY. CRIPTA.

BIBLIOGRAFÍA

G. BALDWIN BROWN, *The Early Arts in England*, 1903. SIR G. GILBERT SCOTT, *Lectures on the Rise and Development of Mediæval Architecture*, Londres, 1879. J. H. PARKER, *Glossary of Terms used in Grecian, Roman, Italian, and Gothic Architecture*, Ox-

ford, 1850. R. J. KING, *Handbooks to the English Cathedrals* (Murray): ídem, por varios autores (Bell): BRITTON, J., *Architectural Antiquities of Great Britain,* 1807-1835; HILL, A., *Monograph of Cormac's Chapel, Cashel,* Cork, 1874; *Ancient Irish Architecture,* Cork, 1870. W. LONGMAN, *The Three Cathedrals dedicated to St. Paul, London,* 1873. J. NEALE, *The Abbey Church of St. Alban, Herts,* 1878. G. PETRIE, *Ecclesiastical Architecture of Ireland,* Dublín, 1845. V. M. C. RUPRICH-ROBERT, *L'Architecture Normande aux XI*e *et XII*e *siècles,* Paris, 1884 et seq. *Archæologia,* 1773-1908. B. WINKLES, *Cathedrals of England and Wales,* 1836-1842. SPANTON, J., *When was my Parish Church Built?,* 1900.

Fig. 58.—Catedral de Lincoln, vista desde el Sur.

CAPITULO IV

PRIMITIVA ARQUITECTURA GÓTICA INGLESA Ó PRIMER ESTILO OJIVAL

Muchas discusiones se han sostenido, sin llegar á una conclusión, sobre el origen del arco apuntado y el sistema de estructura que se deriva de él. No se necesita un profundo estudio de los edificios románicos y normandos para ver que se presentó en ellos frecuentemente el problema y que le encontraron, por lo menos, una solución obvia, cortando verticalmente por el centro un arco de medio punto. El juego de diagonales de una bóveda por aristas lleva también nuestra atención á la forma apuntada. El arco ojival, que se usó al principio en especiales situaciones para vencer dificultades incidentales y á veces como mero

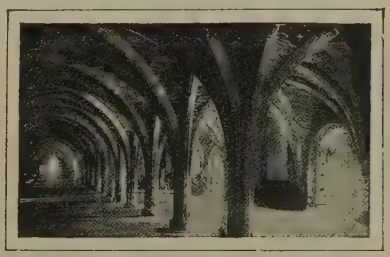


Fig. 59.—Claustros de la Abadía de Fountains.

elemento decorativo, empezó pronto á proclamar su flexibilidad propia y á invitar al arquitecto á una más amplia investigación de sus fuerzas. En manos de los constructores que habían llevado la subordinación de arcos al grado de desarrollo alcanzado en las últimas obras normandas, las nuevas facilidades para desembarazarse del material supérfluo y aligerar toda una estructura vistiendo su armazón lo más sobriamente posible, traídas por la forma ojival, tenían seguridad de llegar rápidamente á su conclusión lógica en Francia, y en Inglaterra á un grado tan próximo como el conseguido siempre por los ingleses.

FIG. 60. CRUCERO ORIENTAL, LINCOLN.

La distinción esencial que gradualmente se estableció entre el gótico apuntado y otras formas arquitectónicas, fué la sistemática reducción del material empleado en relación con el espacio cubierto. Las formas de su estructura son consecuencia de esta progresión y de la necesidad de usar unidades pequeñas. En toda la Europa occidental no se encontraban grandes piedras para la construcción.

FIG. 61.—CORO. ABADÍA DE WESTMINSTER, LONDRES.

Los cistercienses parecen haber sido los primeros que en este país usaron por sistema el arco apuntado. Lo emplearon, ciertamente, en su forma más sencilla y menos decorativa, pero con rara inteligencia. Sería difícil indicar edificios en los cuales se hubieran empleado con mayor sencillez y éxito los elementos esenciales de cualquier estilo arquitectónico, que los del primer período ojival en las Abadías cistercienses. Los claustros ó cellarium de la Abadía de Fountains (fig. 59) pueden servirnos de ejemplo. Las naves laterales de la iglesia de Fountains dan una prueba mayor de la curiosidad de los arquitectos cistercienses para las formas de estructura. Cada tramo está cubierto por su correspondiente bóveda de crucería, sostenida

por arcos que salen de los pilares principales de la nave central por una parte y de modillones de la pared extrema por la otra. Por esta disposición se reducen al mínimo los empujes más peligrosos, pero no se consigue gran belleza.

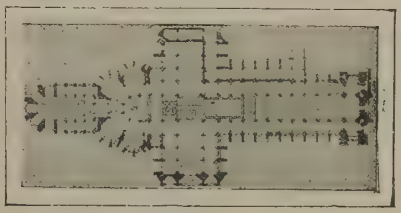


FIG. 62.—ABADÍA DE WESTMINSTER. PLANTA.

La historia escrita del primer período de arquitectura ojival ha sido desfigurada por cierta parcialidad absurda. Hemos tenido, por una parte, escritores ingleses que han considerado como esencialmente inglés al estilo gótico, llegando hasta el punto de llamarlo «el Estilo Inglés»; y, por otra parte, críticos franceses, ingleses, y recientemente americanos, que han caído en el extremo opuesto, asegurando que el único gótico verdadero es el de Francia, y que todos los demás son imitaciones más ó menos incomprensivas. La patriotería inglesa era resultado de mera ignorancia, porque la Francia gótica apenas había sido estudiada cuando Rickman empezó á escribir. La teoría contraria es más deliberadamente parcial, porque con frecuencia la encontramos sostenida por definiciones arbitrarias, adaptadas cuidadosamente al gótico francés. En algún modo, quizá, hubiera podido justificarse la afirmación de que solamente el gótico francés es genuíno, si los ejemplos ingleses hubieran sido ecos de los franceses y si, por ejemplo, la Abadía de Westminster hubiera tenido con al-

FIG. 63.—ABADÍA DE WESTMINSTER. NAVE CENTRAL.

guna iglesia de Francia la misma relación que tuvo la antigua catedral normanda de Canterbury con la de San Esteban, de Caen. Pero nunca hubo tal relación. Los estilos inglés y francés eran brotes separados y divergentes de una misma raíz: cada uno perseguía ideales propios y desarrollaba su propio dialecto, y pronto llegaban á un punto en el cual todo empréstito de uno á otro tenía que restringirse forzosamente á las ideas generales. Desde el punto de vista artístico, en tiempo de los Plantagenet, Inglaterra y Francia casi no eran naciones distintas. Tenían mucho más de común, por ejemplo, que el Norte de Francia tenía con el Sur. Sus relaciones eran íntimas y frecuentes. No se podían adoptar en un país ideas que no fueran al punto conocidas en el otro. Pero en cada uno se empleaban esas ideas conforme á la diversidad de sus caracteres étnicos. Ningún ejemplo mejor puede darse de la torcida crítica que se ha usado contra el gótico inglés, que la manera cómo se ha discurrido sobre la Abadía de Westminster. En su concepción es, claramente, ecléctica. Algunas partes, nada más que algunas, de su planta (1), las proporciones de alto y ancho de las naves central y laterales, y la disposición de los extremos del crucero y de la extremidad oriental, son más francesas que inglesas. Pero aquí se detienen las influencias extrañas. La proporción de altura á longitud, las proporciones menores, los dibujos de arcos y ven-

FIG. 64.—CATEDRAL DE LINCOLN. FACHADA OCCIDENTAL.

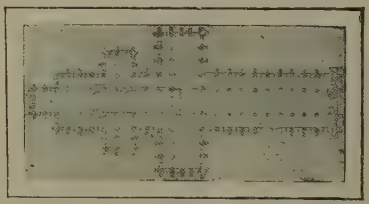


FIG. 65.—CATEDRAL DE SALISBURY. PLANTA.

(1) Scott parece haberse olvidado de la longitud del crucero y de la estrechez del santuario, al decir que la planta de la Abadía era «puramente francesa».

tanas, las molduras, los capiteles y abacos, la disposición de superficies murales, todo esto es del dialecto inglés. Se pudiera comparar, en efecto, á una novela concebida parcialmente sobre versos franceses, pero escrita en inglés: sería, ciertamente, una novela inglesa. Es obra de algún desconocido y genial arquitecto inglés, que, ejercitando una consciente facultad de selección, rara en los tiempos medios, obedeció el deseo de Enrique III y llevó á término el modelo acaso más intachable de toda la arquitectura gótica, francesa ó inglesa.

FIG. 66.—CATEDRAL DE SALISBURY.

Pero esto es prematuro. La transición de la arquitectura de medio punto á la gótica apuntada, requiere más larga explicación antes de empeñarse en una discusión referente á la última en su pleno desarrollo.

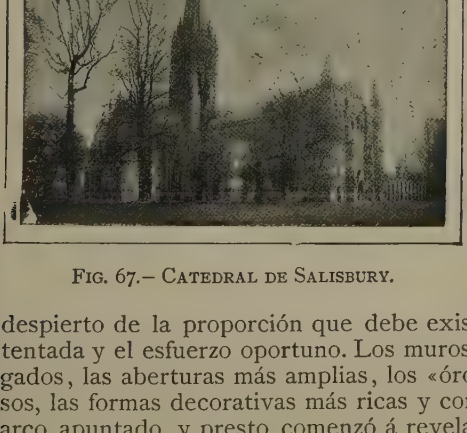


FIG. 67.– CATEDRAL DE SALISBURY.

Nuevas formas y más claros designios empiezan á manifestarse muy á los comienzos del siglo XII. La ciega robustez de la construcción normanda abrió paso á una nueva elegancia y ligereza, á un sentimiento más despierto de la proporción que debe existir entre la obra intentada y el esfuerzo oportuno. Los muros hiciéronse más delgados, las aberturas más amplias, los «órdenes» más numerosos, las formas decorativas más ricas y complejas. Apareció el arco apuntado, y presto comenzó á revelarse á los más inteli-

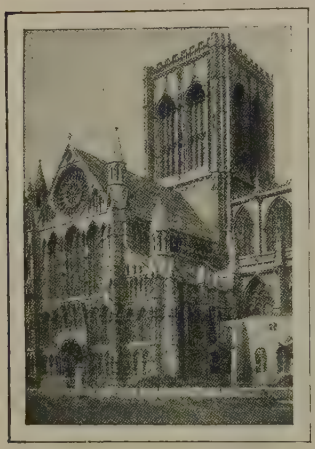


FIG. 68.—MONASTERIO DE YORK. CRUCERO SUR Y TORRE CENTRAL.

gentes de cuantos lo usaban, sugiriéndoles sus particulares aptitudes para la solución de muchos problemas, especialmente en lo relativo á las bóvedas, que había sido el embrollo de los constructores normandos.

El mejor ejemplo de la transición del medio punto al gótico apuntado nos lo suministra quizá, para nuestro propósito, la catedral de Chichester (fig. 57); en ella la nave central es normanda, pero en un solo tramo del coro las dos formas se muestran combinadas con extraordinaria felicidad. Este coro, sin embargo, no es de ningún modo uno de los primeros modelos, porque data aproximadamente de 1186; fué comenzado inmediatamente después del fuego que consumió gran parte de la catedral en aquel año. La transición del medio punto á la ojiva, como base de estilo, no fué continua. Los constructores vacilaron algún tiempo entre ambos, según percibían ó no todo el significado de la nueva invención. Con su genio, nunca desmentido para construcciones y articulaciones, los franceses desarrollaron la invención más rápida y sistemáticamente que los ingleses; pero con todo, la estructura más antigua en que aparece el estilo nuevo sin eco ninguno del antiguo, está en Inglaterra y no en Francia.

FIG. 69.—LAS CINCO HERMANAS, YORK.

Los tratadistas de Arquitectura, que parecen adoptar el principio de que nada es bueno si no ha surgido en Francia, afirman que el coro y el crucero oriental de Lincoln son franceses, á pesar de que todos los detalles son ingleses y de que ninguna obra semejante en su especie se podría señalar al Sur del Canal. La opinión siguiente, de

Viollet-le-Duc, cuyo conocimiento del pormenor gótico no tuvo ni ha tenido aún rival en Francia, se ha citado muchas veces; pero puede serlo una más, porque es la contestación más categórica para los que quieren privar á Inglaterra de la reputación del coro de Lincoln: «Después del más cuidadoso examen, no puedo encontrar en parte alguna de la catedral de Lincoln, ni en el plan general, ni en ninguna de las partes del sistema arquitectónico adoptado, ni en los detalles de ornamentación, ningún rasgo de la escuela francesa del siglo XII (la escuela laica, desde 1170 hasta 1220), tan sencillamente característicos, de las catedrales de París, Noyon, Senlis, Chartres, Sens y aun de Rouen... La construcción es inglesa, los contornos y molduras son ingleses, los ornamentos son ingleses, la ejecución de la obra pertenece á la escuela inglesa de trabajadores de los comienzos del siglo XIII.» Tan convencido estaba Viollet del origen inglés del coro de Lincoln, que se negó á admitir la fecha en que fué construído, considerando imposible que los arquitectos ingleses pudieran haberse adelantado á los de su nación. Pero su evidencia parece hoy fuera de duda. Se puede asegurar que los principios de la estructura de la arquitectura gótica fueron más firme-

FIG. 70.—PÓRTICO OCCIDENTAL. CATEDRAL DE ELY.

FIG. 71.—WELLS. FACHADA OCCIDENTAL.

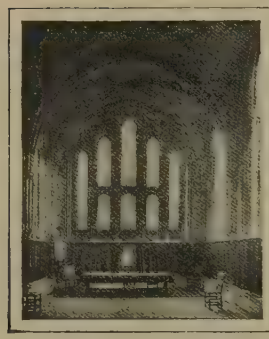


FIG. 72.—SALA CAPITULAR. CATEDRAL-IGLESIA DE CRISTO. OXFORD.

mente abarcados y más estrictamente seguidos por los franceses que por sus contemporáneos septentrionales (como en verdad lo han sido siempre los principios de estructura de toda forma de arte); pero esto no justifica la conclusión de que nunca, en ningún tiempo ni lugar, recibieran el impulso de otros centros. La parte discutida de la catedral de Lincoln es importante, no sólo por razón de su fecha. Por su carácter se ajusta absolutamente á la pauta inglesa. Nada en ella es propio para excitar el sentimiento, que con tal fuerza nos mueve en Canterbury, de que nos hallamos en las cercanías del dominio real francés. El crucero oriental de Lincoln es un atrevido paso adelante desde algo que se había hecho anteriormente en Inglaterra: pero el paso es hacia el ideal inglés, no hacia el francés.

El gótico inglés y el francés eran dos dialectos del mismo idioma, y los discípulos del uno no podían expresarse mejor en el otro que un natural de Berkshire pueda hacerlo en el habla de los de Aberdeen. En donde tengamos pruebas de que en una construcción inglesa se emplearon franceses, encontraremos que la obra es francesa también. El coro de Canterbury, por ejemplo, es obra francesa hasta en sus detalles más íntimos. Si el coro de Lincoln hubiera sido hecho por hombres formados en las tradiciones de la Isla de Francia, hubiera sido, sencillamente, el hermano menor de las grandes catedrales francesas que fueron predecesoras ó contemporáneas suyas, y nadie se ha aventurado á sostener tal cosa.

FIG. 73.—AGUJA DE LA IGLESIA DE CRISTO. OXFORD.

En general, la cuestión de relaciones entre el gótico francés y el inglés requiere más franca discusión de la que hasta aquí ha tenido. No disponemos de lugar para tal discusión; pero aun en un esbozo como el que hacemos se debe tender, en algún modo, á señalar las ideas equivocadas, ó por lo menos contestables, que se han deslizado en ella (1).

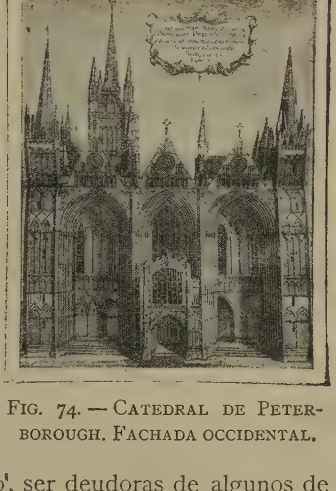


FIG. 74. — CATEDRAL DE PETERBOROUGH. FACHADA OCCIDENTAL.

Hablando en términos generales, lo que tenemos en Inglaterra es un gran desarrollo arquitectónico que comienza con la invasión normanda y la tremenda provisión de energía nueva traída al país por los conquistadores. Las primeras construcciones levantadas por estos hombres eran enteramente semejantes á las que habían dejado tras de sí en Normandía, las cuales podían, por cierto, ser deudoras de algunos de sus caracteres á la relación con sus vecinos anglo-sajones. Andando el tiempo, sin embargo, el *genius loci* empezó á esforzarse, la sangre normanda á mezclarse con la anglosajona y la manera anglo-sajona de afrontar los problemas estéticos á modificar la manera normanda. Estableciόse una divergencia pausada entre las concepciones continentales y las insulares hasta el tiempo en que el arco de medio punto dejaba paso al apuntado, de manera que las plantas, elevaciones y detalles de ejecución ingleses podían distinguirse de los franceses al primer golpe de vista. *Este proceso nunca se detuvo.* Desde el día en que se

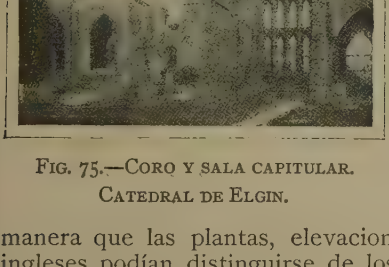


FIG. 75.—CORO Y SALA CAPITULAR. CATEDRAL DE ELGIN.

(1) Véase E. S. Prior, *Gothic Architecture in Great Britain* (Bell, 1900), para sentar con precisión y templanza el punto de vista inglés.

puso la primera piedra de la catedral de Lanfranco, en Canterbury, hasta la terminación de la capilla de Enrique VIII en Westminster, los principios góticos, que eran comunes á todo el Noroeste de Europa, fueron vistiéndose por grados, en este país, con vestiduras inglesas. En Francia, la armadura constructiva era acabadísima y se desarrollaba hasta su conclusión lógica, llegándose con frecuencia á la sublimidad, pero á veces también á la fealdad y aun á lo absurdo. En Inglaterra, el arquitecto tenía más que inclinación á ocultar la estructura con una desatinada epidermis que á veces llevaba á la belleza con el carácter, á veces á la belleza sin él y á veces ¡ay! á la pérdida de ambas cualidades.

FIG. 76.—CATEDRAL-IGLESIA DE CRISTO, DUBLÍN.

El coro y el crucero oriental de la catedral de Lincoln (no el presbiterio ó «coro angélico») datan de 1190 aproximadamente. Se comenzaron durante el episcopado de Hugo. No sólo se ha asegurado que el arquitecto era francés, sino que, según declara un escritor francés, ¡reprodujo el diseño de una iglesia comenzada en Blois en 1138! Tal aserción se refuta por sí misma; y además, se ha averiguado ya que el arquitecto fué inglés, originario de una familia establecida tiempo hacía en Lincolnshire. La reconstrucción fué seguida sistemáticamente por los dos sucesores inmediatos del obispo Hugo hasta la terminación de la nave central en 1240 ó aproximadamente en esa fecha, por el obispo Grostete. En el conjunto de la

FIG. 77.—CATEDRAL DE SAN PATRICIO. DUBLÍN.

catedral de Lincoln se puede ver la muestra más importante de la forma inglesa en el primer período del gótico apuntado. La nave central produce menos efecto del que pudiera producir, principalmente por la excesiva amplitud de los tramos y por la equivocación de traer los arcos de las bóvedas hasta el suelo. La fachada occidental, siendo como es imponente, puede considerarse como una equivocación. No tiene congruencia con la catedral que hay tras ella. Pero la gran torre central (fig. 58) tiene pocos rivales en Inglaterra, y fuera de ella ninguno.

FIG. 78.
IGLESIA DE SAN DOLOUGH.
CONDADO DE DUBLÍN.

Sin embargo, en la cualidad más deliberadamente perseguida por los arquitectos ingleses, Lincoln es sobrepujada por Salisbury, más feliz quizá en las proporciones externas que cualquier otra catedral gótica de Inglaterra ó de otros países. En ninguna otra parte encontramos tal armonía de líneas y masas, tal desarrollo gradual de formas bellas desde el suelo hasta el ápice de la flecha. El diseño es típicamente inglés, con su insignificante fachada occidental, su pórtico septentrional, sus dobles transeptos, su extremo oriental cuadrado y la gran flecha que se levanta desde el encuentro. Hasta la base de la torre, la obra entera es de un solo período, entre 1220 y 1250. La aguja pertenece al siglo XIV. Es veinte pies más baja que la flecha de Amiens; tiene solamente 404 pies por 424 que mide la otra: «pero la aguja de Salisbury es una de las cosas más imponentes que puede ostentar la arquitectura gótica, y la otra es un pináculo tan insignificante que á duras penas basta para reparar la monotonía del techo sobre el que está colocada» (Fergusson). Una escritora americana lo indica muy bien al decir: «Ninguna iglesia mejor que la de Salisbury pudiera imaginarse como fundamento de una de las más grandes flechas del mundo. Sus porciones sucesivas tienden de tal modo hacia el centro por su construcción, que la encontraríamos incompleta si la coronara un pináculo menos imponente»

(Mrs. Van Rensselaer). Pero la catedral de Salisbury se empezó, por lo menos, veinte años después de la primera edificación ojival de Lincoln.

Aunque Lincoln y Salisbury son los dos ejemplares de gran gala de nuestro primer estilo apuntado, se muestra éste con más íntimo encanto en muchas obras y partes de obras de menores pretensiones. No se puede considerar falto de ellas quizás el crucero Norte de York, con su famosa fila de lancetas. Nada más imponente puede hallarse en toda la línea de la Arquitectura gótica, que aquellas Cinco Hermanas que surgen á lo lejos, como fantasmas majestuosos, ante el visitante que penetra por la Puerta Sur. Entre el diseño de esta extremidad de crucero y la capilla de los Nueve Altares en la iglesia no muy distante de Fountains, hay mucho de común. Fueron edificadas casi al mismo tiempo (1205-1245), como también la de los Nueve Altares de Durham, más famosa, aunque á mi parecer no tan bella. Todavía más exquisito quizá era el fondo oriental de la Abadía de Tynemouth, hoy en ruinas, con sus graciosas lancetas y una bóveda en que se combinaban felizmente la inventiva y el arte. El pórtico Sudoeste de la de San Albano se conserva todavía en un dibujo hecho por Sir G. Gilbert Scott (*Mediœval Architecture*, vol. I, pág. 167) para enseñar cuánto hemos perdido por la carencia de sabiduría mundana del Abad Juan de Cella y el enérgico conocimiento de los negocios de Lord Grimthorpe.

FIG. 79.—CLAUSTRO. ABADÍA DE KILCONNEL.

FIG. 79 *a*.—CATEDRAL DE GLASGOW.

Lo más hermoso tal vez de todos estos *parerga* del primitivo estilo inglés, es el gran pórtico occidental de la catedral de Ely. Es casi demasiado importante para que se le pueda dar el nombre de pórtico, porque consta de dos pisos,

de los cuales el superior contiene una estancia tan amplia como una pequeña iglesia. El pórtico mismo, entre sus puertas exterior é interior, mide unos 40 por 30 pies. Ambas puertas son de hermosas proporciones y exquisitos detalles, como las cuatro hileras de arcadas decorativas y los pináculos angulares que enriquecen el exterior. Otro pórtico hermoso, aunque menos acabado, que data del mismo tiempo aproximadamente, es el que forma la entrada Norte de la contemporánea catedral de Wells.

La de Wells es acaso la que más pone á prueba los sentimientos propios entre todas las catedrales inglesas. Por poco se olvida, siendo la más hermosa de todas ellas. Pero tal como es, pocas cosas pueden causar mayor deleite á los amantes de la Arquitectura que una peregrinación á esta pequeña catedral, escondida, lejos, con sus dependencias en un repliegue de los Mendips. Pero hay en ella tres borrones. El diseño de la nave es uno de los menos felices que jamás concibió la arquitectura gótica; el artificio que impide la caída de la torre central es horroroso y destructor, y el color de *café con leche* de la piedra de Doulting perjudica al encanto. Añádase á esto la deformidad modernamente ocasionada por la introducción en la fachada occidental de una serie de

FIG. 79 *b*. — CAPILLA DE LOS NUEVE ALTARES. ABADÍA DE FOUNTAINS. IRLANDA.

los que se han llamado gigantescos lápices de pizarra, y se verá lo que tiene Wells de desconcertante en sus formas. La fachada occidental (fig. 71) ha sido alabada de modo extravagante é irracionalmente denostada. Como diseño es, por su parte, uno de los mejores que nos ha dejado el siglo XIII, especialmente bello en las torres. Sus defectos son un cierto amontonamiento de las partes centrales y la debilidad de los contrafuertes, por haber cortado sus ángulos para obtener nichos cuadrifolios para estatuas. Freeman la ataca como fachada occidental, llamándola una impostura. Es difícil atinar con qué razón lo dice. Lejos de ser una impostura, es relativamente una de las pocas fachadas occidentales, de Inglaterra ó de otros países, que dicen literalmente la verdad. Pero debe

leerse en ella ingenuamente y sin prejuicios. ¿Qué es, en efecto, lo que dice? Las torres se asientan seguramente en tierra firme, sin cabalgar sobre las naves, y lo manifiestan. El compartimento central confiesa la terminación de la nave que tiene detrás; los espacios entre este compartimento central y las torres, cierran claramente las naves laterales; las tres puertas significan de modo evidente que dan acceso á seres humanos, no á gigantes. La concepción total es á la vez bella y lógica, mucho más lógica que Nuestra Señora de París, ó que las catedrales de Reims y Amiens. Su verdadero defecto lo

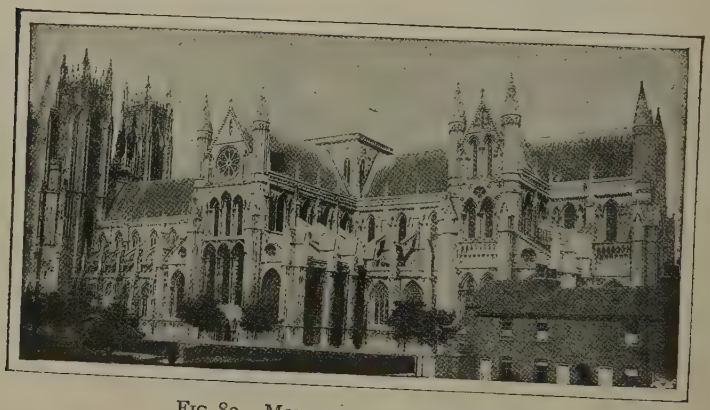


FIG. 80.—MONASTERIO DE BEVERLEY.

comparte con los modelos franceses, por lo menos con los dos últimos: su riqueza forma un contraste demasiado fuerte con la relativa sobriedad de la iglesia á que sirve de prólogo.

Como *conjunto*, la catedral de Wells con sus dependencias no tiene rival, y es aún más completa que la de Durham. El pueblecillo de edificios eclesiásticos encierra la iglesia misma, con su Sala capitular, claustros y biblioteca; el Palacio episcopal, con sus murallas, foso y rastrillo; el deanato, arcedianato y atrio del vicario, con su salón, capilla y biblioteca propios, todos en derredor de un huerto verde, lleno de árboles, en el que se camina á veces por bajo antiguas y hermosas puertas.

Según la tradición, un número muy grande de castillos ingleses y construcciones domésticas data del turbulento reinado de Juan (1199 á 1216), obscurecido como estaba por el interdicto pontificio. El castillo de San Briavel, en Mon-

mouthshire, residencia de uno de los lores de las Marcas Galesas, pertenece á este período. Sus restos son puramente ingleses primitivos. El Priorato de Haverfordwest, con su hermosa iglesia, fué fundado en 1200. La Abadía de Beaulieu, en Hampshire, fué fundada por el rey Juan en 1204. La Abadía de Halesowen, en Shropshire, fundada por Juan, se comenzó hacia 1215.

Con el advenimiento de Enrique III, en 1216, sobrevino un resurgimiento importante. El interdicto que había oprimido á los fieles en el reinado anterior fué levantado, y la edificación de catedrales y otros monumentos eclesiásticos continuó tan alegremente como en los primeros días de la supremacía normanda. El rey mismo, aunque era bastante débil como rey, se tomó más interés personal por la obra que ningún otro monarca había demostrado desde la conquista normanda. El encanto y dignidad del más grande monumento arquitectónico de su reinado se sabe que son debidos, en gran parte, á su propio impulso. La Abadía de Westminster nunca hubiera sido exactamente lo que vemos, si él no hubiera insistido en sus propias opiniones sobre su estilo y propósito. La reliquia principal de su reinado es la catedral de Salisbury, pero los años que vieron su erección atestiguan también la edificación de la catedral de Wells (1225-1240); el crucero occidental de York, con las famosas Cinco Hermanas (1227-1260); el coro del Monasterio de Southwell (1233); la Abadía de Netley, Hants (1239); la Capilla de los Nueve Altares y la bóveda de la nave central de Durham (1242); la catedral de Elgin (1224); las primitivas partes inglesas del Monasterio de Beverley (fig. 80) y la catedral de Glasgow (1240-1270). Con la edificación del coro, transeptos y Sala capitular de la Abadía de Westminster (1245-1270); el Presbiterio de Lincoln (1256-1280), y la Abadía de Santa María, en York (1270-1290), el primer estilo ojival ó inglés primitivo empieza á deslizarse hacia el segundo estilo ojival ó manera ornamentada.

FIG. 81.—SALA CAPITULAR. CATEDRAL DE SALISBURY.

Para la Bibliografía, véase la del Capítulo VI.

FIG. 82.—CATEDRAL DE EXETER. PARTE BAJA DE LA FACHADA OCCIDENTAL

CAPÍTULO V

ARQUITECTURA GÓTICA ORNAMENTADA Ó SEGUNDO ESTILO OJIVAL

No existe, sin duda, línea de demarcación entre el primero y el segundo período de la arquitectura inglesa ojival. El uno se desarrolla imperceptiblemente hacia el otro, y sólo mirando hacia atrás ó hacia adelante, en aguda perspectiva, se puede descubrir tal cambio de carácter. El desarrollo más importante se refiere á las ventanas. Hacia el fin del primer período inglés se agrupaban dos huecos lancetados bajo una misma archivolta. El tímpano que así se producía, taladrábase, dando lugar á lo que se conoce con el nombre de tracería plana (sin molduras). El paso siguiente consistió en adelgazar gradualmente las fajas de piedra que quedaban entre aquellas aberturas hasta el más ligero espesor compatible con la seguridad y sólida apariencia, produciéndose así la tracería de enrejado. Otro cambio fué la introducción de una mayor libertad en el dibujo de las ventanas. Estas fueron algún tiempo cuadradas por la parte superior y diversas en sus proporciones de altura y anchura. Andando el tiempo, las formas geométricas á que se limitaba en el principio la tracería de enrejado, se cambiaron por líneas más ondulosas, aproximán-

dose á veces al posterior estilo flamígero de Francia. Los detalles puramente ornamentales fueron enriqueciéndose. Las bóvedas llegan á ser más complicadas y se introducen nervios adicionales; finalmente, hace su aparición la bóveda oculta por su extraviada tracería de nervaduras. Fuera de estos cambios más ó menos orgánicos, el período ornamentado muestra un desarrollo general de todos los motivos ornamentales hasta alcanzar la riqueza no sobrepujada de concepciones tales como la nave central y la fachada occidental de la catedral de Exeter, la capilla de San Esteban, en Westminster, y la capilla Lady, en Ely. Con el pleno desarrollo del segundo estilo apuntado, la arquitectura gótica llega á su apogeo en Inglaterra. Las formas de estructura y las decorativas alcanzan una relación entre sí más plena y afortunada que la conseguida hasta entonces y se perfeccionan los motivos que hubieran podido llevar á una completa fusión de las necesidades estéticas y las científicas, si los arquitectos ingleses hubieran unido el sentimiento de la lógica que tenían los franceses á sus otras buenas cualidades.

FIG. 83.—SALA CAPITULAR. ABADÍA DE WESTMINSTER.

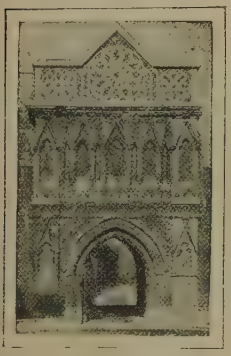


FIG. 84.—PUERTA DE SAN ETHELBERTO. NORWICH.

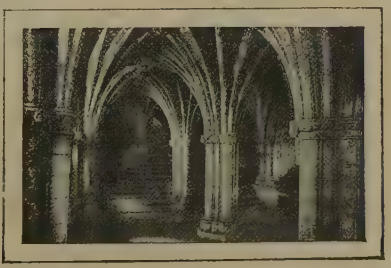


FIG. 85.—CRIPTA. CATEDRAL DE GLASGOW.

Cada una de las tres fases en que se ha dividido nuestra arquitectura ojival,

FIG. 86.—PÓRTICO, SALA CAPITULAR. ROCHESTER.

tiene una aptitud peculiar. El primer período inglés, especialmente en sus últimos desenvolvimientos, cuando se empleaban amplias ventanas con tracerías geométricas, se adaptaba mejor que cualquiera de los que le sucedieron á sostener una gran estructura íntegramente. La fase ornamentada ayudaba, como el título indica, á la creación de lo que me atreveré á llamar joyería arquitectónica—«remiendos de púrpura» lo llamarán algunos puristas;—bóvedas enriquecidas, puertas, ventanas, sepulcros y otros asuntos en los cuales se puede prodigar sin impropiedad la ornamentación. Por lo que se refiere á la fase vertical, encuentra tarea cabalmente apropiada en la disposición de los interiores relativamente pequeños, pero suntuosos, que forman su gloria principal. Nada mejor se hubiera podido idear para capillas reales.

FIG. 87.—CATEDRAL DE LICHFIELD. CORO.

FIG. 88.—TORRE DEL ANGEL. CATEDRAL DE CANTERBURY.

Entre las grandes realizaciones del segundo estilo ojival ó estilo ornamentado, son quizá las más importantes la nave central de York y la nave central y el coro de Exeter. Las proporciones de la primera no

son, sin embargo, enteramente afortunadas, por ser su anchura demasiado grande con relación á los demás elementos de su plan. La de Exeter, por el contrario, produce excelente efecto, aunque matemáticamente la relación entre su anchura y su altura difiere muy poco de la de York. Es particularidad de la de Exeter el gran espacio que usurpa la bóveda en el efecto total. Para más completa ilustración de este estilo sirve aún mejor la catedral de Lichfield, que es casi por entero del segundo período ojival. Desde el punto de vista lógico, el diseño de su hermosa nave y de su coro apenas tiene igual en Inglaterra. Unos cuantos pies más de altura la hubieran hecho perfecta.

FIG. 89.—SEPULCRO DE EDUARDO II. CATEDRAL DE GLOUCESTER.

El octógono central de Ely pertenece á este período, y da un ejemplo curioso de que aquello que al principio parece felicísimo pensamiento puede llegar á ser una decepción. El punto débil en el esquema usual de una iglesia gótica cruciforme es el encuentro con el espacio elevado, como una columna, que ha de envolver. El cortar las esquinas convirtiendo el cuadrado en octógono, bien iluminado desde cuatro puntos, pudo haber parecido una solución ideal al arquitecto que dió con ella. Pero, en efecto, no es así. La proporción resultante entre el octógono por un lado y la nave central, coro y naves laterales por el otro, no es enteramente aceptable, y en conjunto no sorprende

FIG. 90.—TORRE CENTRAL. CATEDRAL DE LINCOLN.

FIG. 91.—CATEDRAL DE WELLS Y SALA CAPITULAR. VISTAS DESDE EL NOROESTE.

que nadie haya repetido la invención de Alan de Walsingham.

Las capillas del Colegio Merton, en Oxford, y de Santa Etheldreda, en la Plaza de Ely, de Holborn, la capilla Lady en la catedral de Ely, y la capilla de San Esteban en Westminster, muestran el estilo ornamentado en su aplicación á edificios menores que las catedrales. De estas cuatro capillas, la de belleza más refinada es la de Santa Etheldreda, que casi puede atribuirse á la transición del primero al segundo período apuntado. Las dos grandes ventanas, oriental y occidental, muestran la última fase del trazado geométrico en todo su esplendor, mientras las ventanas laterales con sus arquerías adosadas á los muros, ó mejor doseles, son algo menos bellas. La capilla del Colegio Merton tiene mucha semejanza con la de Santa Etheldreda, que, sin embargo, la excede con mucho en dimensiones. La capilla Lady, en Ely, tiene algunos de los más exquisitos detalles conseguidos por los escultores góticos, pero sus proporciones son demasiado amplias y bajas. Con unos cuantos pies quitados á la anchura y añadidos á la altura hubiera

FIG. 92.
CAPILLA DE SANTA ETHELDREDA. PLAZA DE ELY, HOLBORN.

FIG. 93.—CAPILLA DEL COLEGIO MERTON. OXFORD.

sido una joya. La de San Esteban de Westminster, hasta donde podemos juzgar por las ilustraciones en que únicamente subsiste, era una de las obras más perfectas del siglo XIV. Unía la riqueza del más opulento estilo vertical á la belleza de proporciones, y su pérdida es muy de lamentar.

FIG. 94.—CAPILLA LADY. ELY.

Pero quizá lo más perfecto que crearon los arquitectos góticos en este ó en cualquier otro período, fueron las salas capitulares poligonales que son gloria de tantas catedrales inglesas. Estas salas eclesiásticas existían en Inglaterra en el período normando desde tiempo muy remoto. Al principio eran estancias rectangulares de 25 á 35 pies de ancho por 40 á 60 de largo. En 1133 se comenzó en Durham una sala capitular con extremo absidal. La modificación siguiente ocurrió en Worcester, en donde se construyó una de bóveda circular con un apoyo central. Esta parece haber sido aceptada inmediatamente como forma definida, con el único adelanto ulterior de la supresión de la columna central que fué realizada en York en la última sala capitular edificada en época gótica.

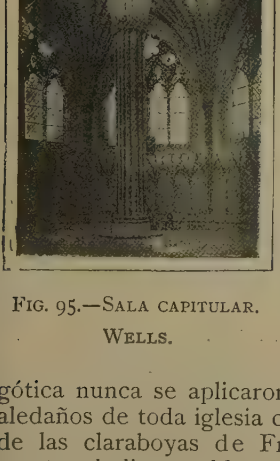


FIG. 95.—SALA CAPITULAR. WELLS.

Los principios de la construcción gótica nunca se aplicaron con mayor fortuna que en estos aledaños de toda iglesia capitular inglesa. Son el equivalente de las claraboyas de Francia, con el mérito adicional de ser tan indispensables como hermosos. Los dos primeros que pertenecen al período de transición, los de Salisbury y

FIG. 96.—CRUZ DE WALTHAM. RESTAURACIÓN.

Westminster (1), son, efectivamente, idénticos. El trazado de sus ventanas es de la última manera geométrica. La sala capitular de Wells, posterior, aunque menos perfecta en proporciones y menos científica en la expresión de su estructura, está más «sentida» con toques humanos, que podrán ser excesivos, pero que son decididamente aceptables. La de York se aproxima mucho á la perfección. Sus proporciones generales son hermosas, sus ventanas magníficas. Pero el cono en que la bóveda culmina no es un hallazgo afortunado, y la riqueza de los doseles de los sitiales está echada á perder por la sencillez de sus gabletes. Como otras construcciones de la misma clase, disminuye su encanto el emplazamiento equivocado de una crujía sin ventanas. Si se hubiera adoptado la idea de abrir esta crujía y cubrir su trazado, que es idéntico al de las ventanas con vidrieras en lugar de hacerlo con piedra sólida, todas estas salas capitulares poligonales se hubieran hermoseado mucho. Se hubiera aminorado la sensación de encierro, se hubiera introducido el necesario toque de variedad y evitado el empleo de

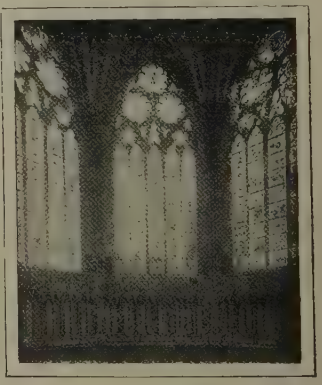


FIG. 97.—SALA CAPITULAR. MONASTERIO DE YORK

(1) La sala capitular de Westminster fué Parlamento del reino desde poco después de su erección hasta la Reforma, época en que se trasladaron los Comunes á la capilla de San Esteban. La sala capitular pasó á ser entonces depósito de los Archivos nacionales y continuó siéndolo hasta su restauración, llevada á cabo por Sir G. G. Scott.

recursos que en ningún caso son felices. Las cruces de Eleanor (1291-1295) pertenecen al período ornamentado, pero ninguna está hoy en condiciones apropiadas para que se pueda apreciar toda su belleza. La Conmemoración de los Mártires, en Oxford, por Sir Gilberto Scott; la *Charing Cross*, en el atrio de la estación del ferrocarril del Sudeste, por E. M. Barry, y la misma restauración de Waltham Cross, con lo mala que es, pueden dar idea de su aspecto general. Los enterramientos de Eduardo II en la catedral de Gloucester, de Amyer de Valence, conde de Pembroke, con su ornamentación esmaltada, en la abadía de Westminster, y el templete de Percy en el Monasterio de Beverley, son ejemplares suntuosos y bien conservados de las obras sepulcrales de aquel tiempo. El enterramiento de Percy, en particular, es magnífico y dice la última palabra de la exuberante talla decorativa. El soberbio sepulcro de Eduardo III en Westminster, pertenece á los primeros años del tercer período ojival, más propiamente que al segundo.

FIG. 98.—TEMPLETE DE PERCY. MONASTERIO DE BEVERLEY.

FIG. 99.—CORO. CATEDRAL DE CARLISLE.

Se pueden citar otras muchas pruebas de la peculiar aptitud de la fase ornamentada para el enriquecimiento de entradas en los más grandes diseños de los arquitectos medioevales, tales como pórticos y puertas, entre las cuales pueden servir de hermosos ejemplos los de Santa María, de Beverley, y la sala capitular de Rochester (fig. 86), rejas y retablos como los del Monasterio de Beverley y la catedral de Durham; ventanas, de las cuales es quizá la más hermosa la gran ventana oriental de la catedral de Carlisle (fig. 99), y flechas, tales como las de Grantham, Newark é iglesia

FIG. 100.—CATEDRAL DE LICHFIELD. FACHADA OCCIDENTAL.

(1292), el sepulcro del arzobispo Peckham, en Canterbury (1292), los claustros y parte del crucero Sur con su rosetón, en Lincoln (1296-1306), y la torre central de Wells (1320-1337). Del último período se pueden, ó se pudieron contar entre los mejores modelos: parte de la abadía de Melrose (1327-1390), la flecha de la catedral de Salisbury (1331), la gran ventana oriental del Monasterio de York (1338), el salón de Penshurst (1341), la destruída capilla de San Esteban, en Westminster (1350-1365), parte del castillo de Windsor (1360-1375) con su cripta, y el coro de la abadía de Selby (1375).

La gran ventana oriental de York

de Bloxham[1], Oxfordshire. La torre y flecha de Bloxham están entre los modelos más perfectamente equilibrados que ha producido el estilo.

Otros monumentos importantes del primer período ornamentado, por orden cronológico, aproximadamente, son: la portada de San Ethelberto, en Norwich (1273-1278), el coro y el crucero de la catedral de Exeter (1279-1292), el salón del palacio episcopal de Wells (1280-1292), la abadía de Dorchester en Oxfordshire (1280-1300), el extremo oriental de la catedral de Carlisle (1292-1340), el pórtico Sur de Santa María Redclyffe, en Bristol

FIG. 101.—SALA CAPITULAR. MONASTERIO DE YORK.

presenta el ejemplo más importante de la disposición de las vidrieras en las catedrales góticas, que pudo ser llevado, ventajosamente, más lejos de lo que se llevó. Hasta la mitad de su altura la tracería es doble, uniéndose y sosteniéndose mutuamente la interior con la exterior por medio de piezas horizontales cruzadas. Tal artificio no sólo aumenta la fuerza actual, sino que tiene también valor estético, y, si se usara hábilmente, quitaría la apariencia de debilidad, que es, por ejemplo, el defecto de cosas tan bellas como las elevadas claraboyas de Francia. En York tiene la ventaja adicional, aunque poco importante, de permitir que el paso del triforium sea llevado á través de la ventana.

Para la Bibliografía, véase la del Capitulo VI.

FIG. 102.—PLAZA DE PENSHURST. (KENT.)

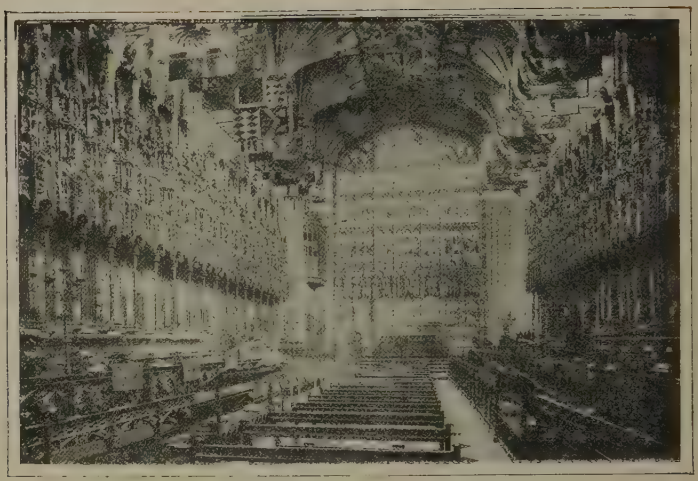


Fig. 103.—Capilla de San Jorge, Windsor. En parte restaurada.

CAPÍTULO VI

ARQUITECTURA GÓTICA PERPENDICULAR Ó TERCER ESTILO OJIVAL

El tercer estilo apuntado, ó perpendicular, variedad del gótico inglés, se reconoce fácilmente. Manifiéstase al principio en la intrusión algo tímida de líneas verticales entre las curvas de la tracería ornamentada. Estas líneas verticales crecen gradualmente en número y seguridad hasta llegar á ser evidente característica de un período. Otros caracteres son el empleo casi universal de molduras cuadradas sobre las puertas, el arco de cuatro centros, la afinación de las molduras hasta hacerlas menores que juncos, la hinchazón de las bases de columnas y fustes, y el casi total abandono de los motivos vegetales en la talla de capiteles, modillones, etc.

El estilo perpendicular es esencialmente inglés. Implica una ruptura completa con las tradiciones continentales y responde á las predilecciones que caracterizaron al Arte inglés desde que empezó á tener fisonomía propia. El estilo perpendicular

no produce el efecto de confesar ó, mejor, declarar su propia constitución interna y mostrar lo bien que se adapta á la obra

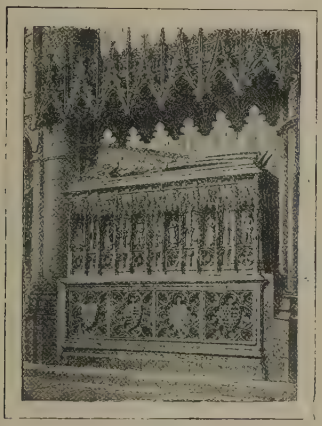


FIG. 104.—SEPULCRO DE EDUARDO III. ABADÍA DE WESTMINSTER.

FIG. 105.—NAVE CENTRAL DE LA CATEDRAL DE WINCHESTER.

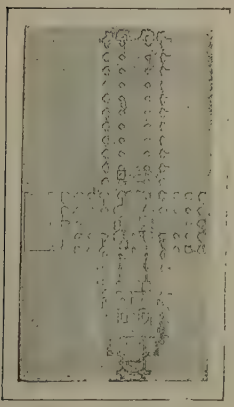


FIG. 106.—WINCHESTER. PLANTA.

FIG. 107.—ESCUELA DE TEOLOGÍA. OXFORD.

en cuestión, como sucede en las mejores obras francesas del siglo XIII. Aspira á una exterioridad rica y pintoresca, que

debe sofocar la estructura interior y sustraerla á nuestro

FIG. 108.—CAPILLA DEL COLEGIO DEL REY. CAMBRIDGE.

FIG. 109.—CAPILLA DE ENRIQUE VII. WESTMINSTER. (EXTERIOR.)

FIG. 110.—CAPILLA DE ENRIQUE VII. WESTMINSTER. (INTERIOR.)

conocimiento. La forma de arte continental á que puede compararse más justamente es al gótico belga del siglo XV, que,

sin embargo, tiene mayor analogía en detalle con el segundo estilo ojival. El espíritu del perpendicular era antagónico de las superficies planas. Le repugnaban especialmente las enjutas resultantes de la intersección de dos arcos apuntados en un muro, y se desembarazó de ellas en parte aplanando el arco, para disminuir su extensión, y en parte, llenándolas con primorosos artesonados. Atacó después á la bóveda, y, valiéndose de recursos sucesivos, transformó las piramidales de los siglos XIII y XIV en los conos invertidos cubiertos de encajes de piedra, que constituyen lo que se llama bóveda de abanico. Y aquí se puede advertir incidentalmente que la diferente posición de los arquitectos franceses é ingleses respecto á las bóvedas es quizá más característica que todo lo demás. El arquitecto francés estaba tan imbuído de la conveniencia de la bóveda para sus propósitos, que se limitó al desarrollo de su estructura, llevándolo hasta su terminación y deteniéndose allí. Su rival inglés fué menos cabal en apreciar la bóveda como artificio mecánico; pero, por otra parte, hizo más uso de ella como coronamiento estético del monumento arquitectónico que cubría. Las bóvedas francesas más atrevidas, como la de Amiens, parecen ruines, á pesar de su gran altura, junto á realizaciones modestas en comparación, como la bóveda de Exeter, por no hablar de milagros de piedra como la capilla del Colegio del Rey, de Cambridge (fig. 117).

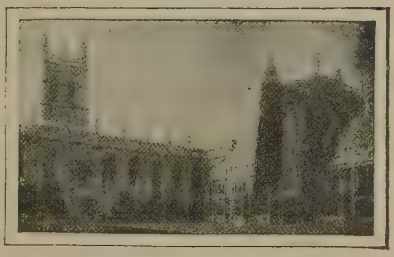


FIG. 111.—COLEGIO MAGDALEN. OXFORD. PATIO DEL CLAUSTRO.

FIG. 112.—LA CAPILLA BEAUCHAMP. WARWICK.

FIG. 113.—CATEDRAL DE CANTERBURY.

Abundan los ejemplos importantes del estilo perpendicular, aunque ninguno de los edificios de primera magnitud se erigió siguiendo totalmente el estilo. Entre los modelos más antiguos desde 1377, año del advenimiento de Ricardo II, hasta 1422, en que subió al trono Enrique VI, son los más importantes (por orden cronológico) el enterramiento de Eduardo III (1377), en la abadía de Westminster; la nave central y los cruceros occidentales de la catedral de Canterbury (1378-1411); la derruída sala capitular de Howden,

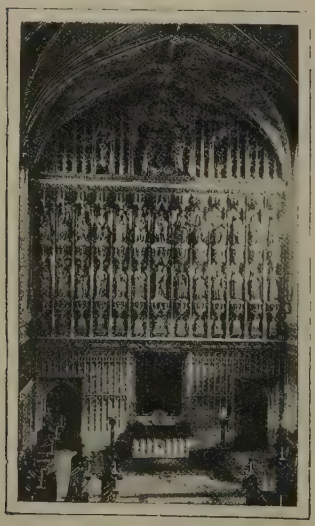


FIG. 114.—CAPILLA DEL COLEGIO MAGDALEN. OXFORD.

FIG. 115.—CAPILLA DEL COLEGIO NUEVO. OXFORD. (RESTAURACIÓN.)

Yorks (1380-1400); el Colegio Nuevo, de Oxford (1380-1390); la iglesia de Santa María, en Warwick (1380-1390); los claustros de la catedral de Glouces-

Fig. 116.—Capilla de las Ánimas. Oxford. (Restauración.)

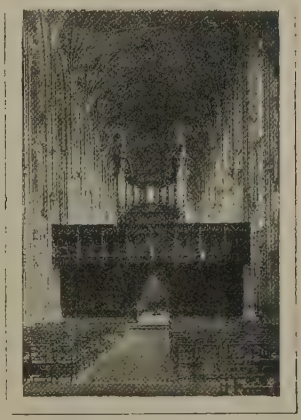


Fig. 117.—Capilla del Colegio del Rey. Cambridge.

ter, primer ejemplar hermoso de bóveda de abanico (1381-1412); la abadía de Thornton, Lincolnshire (1382-1390); los sepulcros de Ricardo II y de Ana, su esposa, en la abadía de Westminster (1394), erigidos por el mismo Ricardo á la muerte de Ana; la torre de la iglesia de Howden (1405); la nave central de la catedral de Winchester (1394-1410); parte de la catedral de Canterbury (1410-1430); la parte superior de los muros y el gran artesonado de Westminster Hall (1400), y la gran ventana oriental del Monasterio de York (1405-1408).

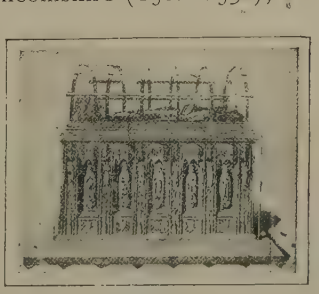


Fig. 118.—Sepulcro del Conde de Warwick. Warwick.

Desde el advenimiento de Enrique VI, en 1422, hasta la muerte de Enrique VII, en 1509,

y aun en los primeros treinta años del reinado de Enrique VIII, el estilo perpendicular subsiste sin mostrar grandes indicios de la transformación subsiguiente. Las principales construcciones total ó parcialmente erigidas durante este siglo y pico, son: los cruceros y torre de la capilla del Colegio Merton (1424); los claustros de Norwich (1430); la casa solariega de South Wingfield, Derbyshire (1433-1455); el castillo de Tattershall, Lincolnshire (1433-1455); la iglesia de Fotheringay, Northants (1440); parte del Colegio de San Juan, Oxford (1437); la capilla de Beauchamp, Warwick (1440); la capilla del Colegio Real de Cambridge (1440); el coro de la iglesia de Santa María, en Oxford (1443-1450); la iglesia de la abadía de Sherborne, Dorsetshire (1445-1450); la Escuela de Teología, de Oxford (1445-1455); las construcciones del Obispo Beckington, en Wells (1450-1465); la torre central de la catedral de Gloucester (1454-1460); la torre Noroeste de la abadía de Croyland (1470); Crosby Hall, Londres (1470); el retablo del coro del monasterio de York (1475 ?); el Colegio Magdalen, de Oxford (1478-1492); el retablo de la catedral de San Albano (1480 ?), y la capilla de San Jorge, en Windsor (1481-1508). De los reinados de Enrique VII y Enrique VIII podemos añadir esta lista: las naves central y laterales de la iglesia de Santa María, Oxford (1488); la torre central, ó del Ángel, de la catedral de Canterbury (1490-1525); la torre del Colegio Magdalen, Oxford (1492-1505); la iglesia de la abadía de Bath (1500-1540); la capilla de Enrique VII, Westminster (1503-1520); la nave central de la abadía de Melrose (1505); las bóvedas de San Jorge, Windsor, y capilla del Cole-

FIG. 119.—CAPILLA DEL COLEGIO MERTON. OXFORD.

FIG. 120.—PÓRTICO SUR. CATEDRAL DE GLOUCESTER.

gio del Rey, Cambridge (1508-1515); el castillo de Thornbury, Gloucestershire (1510-1522); parte de los colegios Brasenose y Corpus Christi, Oxford (1512-1517); Layer Marney Hall, Essex (hacia 1520); Compton Winyates, Warwickshire (hacia 1520), y el vestíbulo de la iglesia de Cristo, Oxford (1524-1529) y gran parte de Hampton Court.

FIG. 121.
RETABLO DE WALLINGFORD.
SAN ALBANO.

Entre los primeros ejemplares del estilo perpendicular adelantado es quizá el más hermoso la nave central de la catedral de Winchester (1390-1410). La transformación de la antigua nave normanda en la nave actual se ha explicado con frecuencia en los libros de arquitectura (fig. 105). Á las proporciones de los tres originarios pisos normandos no debe atribuirse lo que es indudablemente principal defecto del diseño perpendicular: la excesiva altura de los arcos formeros y la abolición del triforio. El interior de la capilla del Colegio del Rey, de Cambridge (fig. 104), puede compararse muy justamente á la nave de una catedral: pocas de ellas se le aproximarán en efecto escénico. Como libre concepción estética y ejemplo de pura habilidad constructiva puede apostárselas con cualquier otro edificio; pero si la miramos desde el punto de vista francés, que exige que ni la habilidad ni la preocupación estética puedan ocultar el esquema de la estructura, está más expuesta á censuras. Pero, después de todo, no es fácil establecer una firme base lógica para rechazar un sistema y admitir el otro. Si insistimos en que el presente método de construcción debe ser visible para toda mirada inteligente que exa-

FIG. 122.
RETABLO DE SAN FRIDESWIDE,
CATEDRAL-IGLESIA
DE CRISTO. OXFORD.

mine el interior de una catedral gótica, se nos presenta de golpe la dificultad de calcular la estabilidad de la bóveda y de la claraboya. Si, por otra parte, admitimos un detenido examen de la construcción entera antes de dar un veredicto, la bóveda de la capilla de Enrique VII se justifica por sí misma tan fácilmente como la de Amiens. No podemos admitir con razón que una mirada inteligente pueda salir á asegurarse por sí misma con la vista de los arbotantes aéreos, en Amiens, y no pueda inspeccionar la techumbre para comprobar qué papel representan en Westminster las grandes vigas transversales.

FIG. 123.—TORRE CENTRAL DE DURHAM.

Las partes estrictamente arquitectónicas de San Jorge, de Windsor (fig. 103), son inferiores á las del Colegio del Rey y á las de Westminster. La nave central y las arquerías del coro son ruines y pobres, y las bóvedas monótonas. Estas faltas las ha evitado el arquitecto de la capilla de Enrique VII, que produjo el que es en conjunto ejemplar más afortunado del consumado estilo perpendicular en su última fase (fig. 110). El interior de esta capilla sólo requiere dos cosas para ser una perfecta joya en su estilo, á saber: vidrios de color en las ventanas del ábside y la supresión de la reja de bronce que rodea el sepulcro del rey. Esta reja, hermosa de por sí, llega á destruir las proporciones de la capilla y oculta á la vez la hermosa producción de Torrigiano. Por el exterior la capilla no es tan afortunada (fig. 109). La claraboya y los arbotantes están

FIG. 124.—MONASTERIO DE BEVERLEY. FACHADA OCCIDENTAL.

bellamente concebidos; pero el artesonado del piso inferior,

FIG. 125.—MONASTERIO DE YORK. LADO SUR.

que parece puesto á propósito para defraudar al espectador, tanto por sus muros como por sus ventanas, es menos satisfactorio. En la Escuela de Teología, de Oxford (fig. 107), la relación cuantitativa entre el interior en conjunto y sus partes — especialmente en el número y cuarterones de los nervios de las bóvedas — es feliz como pocas; pero hubiera agradecido más la mirada que el trazado de los arcos formeros que sostienen la bóveda — son más que nervios — hubiese formado con las impostas un ángulo menor, observación también aplicable á los arcos ciegos de la extremidad del salón.

FIG. 126.—MONASTERIO DE YORK. CORO, FRENTE AL ESTE.

La bóveda de abanico que existe, más ó menos desarrollada, en todas estas construcciones, es la forma más famosa y típicamente inglesa del estilo. Apareció primeramente en plena perfección en los claustros

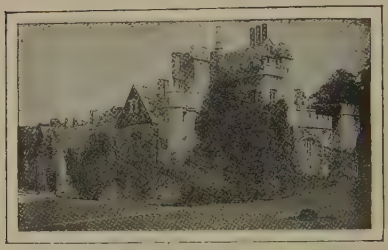


FIG. 127.—COMPTON WINYATES. WARWICKSHIRE.

de la catedral de Gloucester. Su origen fué sencillo. Algún arquitecto ó constructor imaginó que las pirámides invertidas, causa en que la severidad de una bóveda por arista había primeramente consistido, podrían aligerarse cortándolas por los ángulos. Esto sugirió en seguida la sustitución de la pirámide por el cono, con lo que la anulación de las aristas permitió el libre uso de los nervios como medios decorativos. La bóveda de Gloucester, no sólo es el primero, sino uno de los mejores ejemplares de este método. Otros (junto á los de las capillas ya descritas) se encuentran en San Lorenzo, de Eversham; en la abadía de Bath; en el trascoro de Peterborough; en el coro de la catedral de Oxford (fig. 22), la próxima caja de escalera del vestíbulo del Colegio, en la notable iglesia perpendicular de Fotheringay, y en gran número de otros edificios.

FIG. 128.—SALA DE WESTMINSTER.

FIG. 129.—ABADÍA DE THORNTON. ENTRADA.

Muchas hermosas torres pueden atribuirse al tercer estilo ojival. Entre las mejores se pueden citar las de la iglesia de Howden, York; de los Colegios Merton (fig. 119) y Magdalen, en Oxford; de la abadía de Fountains (fig. 50); de Santa María, Taunton, y de Todos los Santos, Derby; de las iglesias de Boston,

Wrexham (fig. 131) y Gresford (cerca de Chester), y las torres centrales de las catedrales de Canterbury (figura 88), Gloucester, York, y Durham (figs. 125 y 123). No son tan numerosas las flechas notables. Las mejores acaso son las de San Miguel, Coventry y Santa María, Oxford, aun restauradas como aparecen; y la «corona» de San Nicolás, actualmente en la catedral, en Newcastle, es el ejemplo mejor de un motivo que aparece en otras partes: en campanarios, cruces de mercado (fig. 137), etc.

FIG. 130.—IGLESIA DE ILMINSTER.

FIG. 131.—IGLESIA DE SAN GIL. WREXHAM.

El habitual extremo oriental de una iglesia inglesa implica la aparición de un fondo bello tras el altar mayor. En consecuencia, encontramos muchas catedrales y capillas nuestras cerradas por la parte de oriente por un magnífico retablo, en el que producen juntamente suntuoso efecto la escultura y la arquitectura decorativa. Por desgracia, las esculturas, en la gran mayoría de los casos, son restauraciones modernas, porque las diversas insanias que han pasado sobre la religión inglesa han barrido completamente las figuras originales. El estilo perpendicular favorece también el enriquecimiento de

FIG. 132.—ENTRADA. CANTERBURY.

algunos retablos. Los más hermosos que subsisten son los dos muy semejantes de Winchester y de San Albano (fig. 121), el retablo de Wallingford, estropeado posteriormente con la introducción de figuras de piedra amarilla, que no concuerdan bien con la arquitectura blanca, y los espléndidos extremos orientales de tres capillas colegiales de Oxford; las del Colegio Nuevo, el Magdalen y el de las Ánimas (figuras 114, 115 y 116). Junto á estas glorias orientales, el coro de una catedral inglesa aparece á veces separado por una valla suntuosa que sostiene el crucifijo; de ellas el mejor ejemplo subsistente está en el monasterio de York.

Este estilo ha dejado también muchos sepulcros espléndidos. El exquisito lugar de reposo de Eduardo III, en la abadía de Westminster, data de los comienzos mismos del período perpendicular (fig. 117); el de Ricardo II y su esposa, de algún tiempo más tarde; los sepulcros de Gower, el poeta, en la catedral de Southwark; de Enrique IV y del Arzobispo Warham, en Canterbury; de Tomás Fitzalan, conde de Arundel, en Arundel; de Ricardo, conde de Warwick, en Warwick (fig. 118); de Humfredo, duque de Gloucester, en San Albano; los relicarios de San Frideswide, en Oxford (fig. 122), y de

FIG. 133.—TORRES DE LAYER MARNEY.

Guillermo de Wykheam, en Winchester, y la muy posterior, semirrenacimiento, capilla Salisbury, en Iglesia de Cristo, Hampshire, se pueden citar también.

Antes de abandonar el estilo perpendicular, y con él la arquitectura gótica, debemos decir una palabra acerca de una forma no menos inglesa que la bóveda de abanico. Me refiero á los magníficos techos artesonados de madera, en los cuales

FIG. 134.—TORRE CENTRAL. CATEDRAL DE GLOUCESTER.

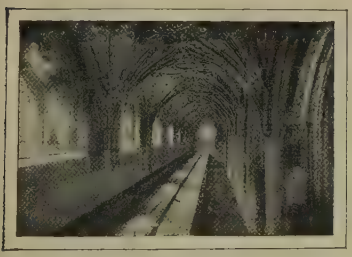


FIG. 135.—CLAUSTROS DE LA CATEDRAL DE GLOUCESTER.

expresaron su atrevimiento y habilidad nuestros carpinteros de los días anteriores á la Reforma. El más hermoso es el techo del Salón de Westminster, que, en justicia, puede llamarse la creación más grande de la carpintería en todo el mundo (fig. 128). En él los *principios* (los principales miembros transversales) se convierten en arcos trebolados

FIG. 136.—PALACIO DE HAMPTON COURT. FACHADA OCCIDENTAL.

enriquecidos con ángeles de talla en la cúspide y llenos y unidos por arriba con tracerías de madera calada. Usáronse ligeras variaciones de la misma construcción en los techos del salón de Hampton Court y del Colegio del Cardenal, actualmente iglesia de Cristo, en Oxford. En Hampton Court, sin embargo, muchos de los detalles ornamentales son puramente del renacimiento, y algunos tienen, como se notificará en otra parte, señales de la intervención de Holbein. Muchos otros bellos artesonados datan de este período, tales como los de las iglesias de Trunch, Norfolk y San Pedro, Mancroft, Norwich. Semejantes á estos magníficos techos de madera son los grandes retablos existentes en tantas salas y capillas inglesas. En casi todos los casos, sin embargo, son mucho más del renacimiento que góticos, tanto en espíritu como en detalle. Son muy numerosos, y frecuentemente de tal riqueza, que recuerda la exuberancia de sus similares de allende los Pirineos, mejor que otra cosa más cercana. Algunos de los ejemplares más hermosos están en la capilla del Colegio del Rey de Cambridge, la sala de Middle Temple y el Colegio Wadham, en Oxford. Esta lista comprende retablos de todos los períodos, desde los comienzos hasta la plenitud del renacimiento.

FIG. 137.—CRUZ DEL MERCADO. SALISBURY.

BIBLIOGRAFÍA DE LOS CAPÍTULOS IV, V y VI

SCOTT, SIR G. G., *Lectures on the Rise and Development of Mediœval Architecture,* 1879. MOORE, C. H., *Development and Character of Gothic Architecture,* 1890. PRIOR, E. S., *History of Gothic Art in England,* 1900; KING, R. J., *Handbooks to the English Cathedrals* (Murray). WINKLES, B., *Cathedrals of England and Wales,* 1836-1842. DOLLMAN, F. T., and JOBBINS, J. R., *Ancient Domestic Architecture in Great Britain.* FREEMAN, E. A., *History of the Cathedral Church of Wells,* 1870. BILLINGS, R. W., *Architectural Antiquities of the County of Durham,* 1846. BILLINGS, R. W., *Baronial and Eclessiastical Antiquities of Scotland.* BRITTON, J., *Cathedrals,* 1821-1835. BRITTON, J., *Architectural Antiquities of Great Britain,* 1807-1814. BRAYLEY, E. W. and BRITTON, J., *History of the Ancient Palace... at Westminster,* 1836. GOUGH, R., *Sepulchral Monuments in Great Britain,* 1796. LONGMAN, W., *The Three Cathedrals Dedicated to St. Paul,* London, 1873. SCOTT, SIR G. G., *Gleanings from Westminster Abbey,* 1863. WICKES, C., *Spires and Towers of the Mediœval Churches of England,* 1853-

1859. Fergusson, J., *History of Architecture,* 1874; *Archæologia,* 1773, etc. Society of Antiquaries of Scotland, *Transactions,* 1852, etc. Paley, F. A. *Manual of Gothic mouldings,* Londres, 1891; Bloxam, M. H., *The Principles of Gothic Architecture,* Londres, 1882; Morris, William, *Gothic Architecture,* Londres, 1893; Sir G. G. Scott, *An Essay on the History of English Church Architecture,* London, 1881; Willis, R. *The Architectural History of Cambridge,* 1886; Fallow, P. M., *Cathedral Churches of Ireland,* 1894; Mac Gibbon, *Castellated and Domestic Architecture of Scotland,* Edimburgo, 1887; el mismo, *Ecclesiastical Architecture of Scotland,* Edimburgo, 1895.

FIG. 138.—LONGLEAT, WILTS.

CAPÍTULO VII

EL PERÍODO CAÓTICO DE LOS TUDOR

Los últimos ecos del Arte gótico en Inglaterra se fueron extinguiendo gradualmente entre el advenimiento de Enrique VIII, en 1509, y la súbita creación de la variedad arquitectónica inglesa del Renacimiento por Iñigo Jones, transcurrido algo más de un siglo. Entre las últimas realizaciones del estilo perpendicular como sistema organizado, y las primeras obras de Jones, hay una especie de remolino, en el cual, trozos de Renacimiento italiano y alemán cargaron con los restos del naufragio del gótico inglés y produjeron aquel mezclado estilo peculiar que estuvo tan en uso durante el último cuarto de un siglo.

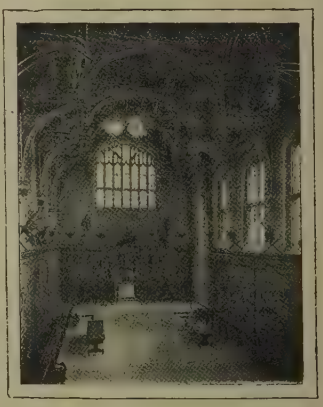


FIG. 139.—SALÓN DE HAMPTON COURT

Entre las últimas construcciones regidas en conjunto por las

ideas góticas, tal como se entendían en Inglaterra, es decir, entre la erección del salón de Wolsey en la iglesia de Cristo, y la completa sumisión á los nuevos principios procedentes de la Europa meridional, inspirada por Iñigo Jones, se cubrió Inglaterra de edificios, del que se llama estilo Tudor, acerca del cual es difícil toda apreciación sistemática. La característica del período, en líneas generales, era el empleo de motivos tomados á la vez de las tradiciones gótica y latina, de un modo meramente pintoresco, dando poca ó ninguna atención á su origen de estructura. Atraídos por la renovación de la comodidad y prosperidad nacionales, después del período destructor que comenzó con las guerras de las Rosas y terminó con la tiranía de Enrique VIII, vinieron á Inglaterra en gran número artífices italianos, flamencos y alemanes. Bajo tan encontradas influencias la arquitectura se hizo caótica. Apenas fué un período de transición, en el verdadero sentido. No se desenvolvieron paulatinamente las formas unas de otras; se fueron mezclando con formas nuevas, llegando á veces la mezcla á una armonía superficial, á veces á una mera fantasía, pero nunca á una verdadera unidad orgánica. Las cosas no se podían arreglar hasta que un hombre de genio surgiera para hacerlo. Iñigo Jones había de

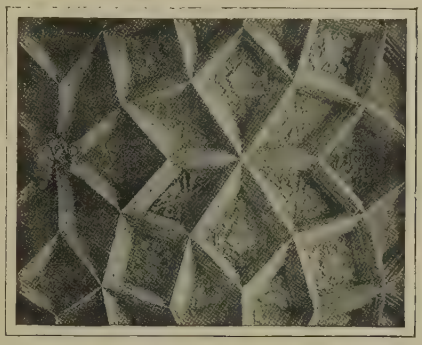


FIG. 140.—ARTESONADO DE LA CAPILLA DEL OBISPO WEST. ELY.

FIG. 141.—ARTESONADO DEL GABINETE DE WOLSEY. HAMPTON COURT.

FIG. 142.—AUDLEY END. ESSEX.

hacer en el Arte inglés subsiguiente al confuso período Tudor, lo que Napoleón hizo en la sociedad francesa pasada la baraúnda de la primera revolución.

FIG. 143.—PUERTA TORREADA, COLEGIO DE LA TRINIDAD.

El monumento importante más antiguo en que se encuentra la influencia gótica con la latina, es el palacio de Wolsey en Hampton Court. El cardenal empezó la obra en 1515. Sus arquitectos y artífices eran ingleses, en la mayor parte, pero en detalles del decorado se emplearon algunos italianos. Se sabe que Giovanni da Majano hizo los medallones de barro cocido con bustos de emperadores romanos que aparecen en las dos torres exteriores. Giovanni encontró el barro cocido en uso en Inglaterra—en Layer

FIG. 144.—CASA DE HATFIELD.

Marney, Sutton Place y otras partes—pero su obra no tiene indicios de influencia indígena. Y este es el caso que casi invariablemente se nos ofrece. Allí donde tengamos evidencia documental del empleo de extranjeros en una construcción inglesa, encontraremos que la obra que hicieron es extranjera también. No vinieron á aceptar ideas inglesas, sino á traer las suyas propias. Tenemos razones para creer que, además de Giovanni da Majano, trabajaron en Hampton Court otros italianos, pero el artesonado (fig. 141) del aposento llamado Gabinete de Wolsey, que se tenía generalmente por italiano, parece más bien pertenecer al tipo de ornamentación del Renacimiento, usado con tanta felicidad por Holbein. Si no nos equivocamos mucho, este artesonado no es el único lugar en que por lo menos la señal de su ejemplo se puede hallar en el palacio de Wolsey. El sepulcro de Enrique VII en Westminster, obra de Torrigiano, sin la reja inglesa, primorosa pero destructora, es enteramente italiano. Á inmigrantes italianos se deben otras muchas hermosas creaciones, entre ellas el magnífico sepulcro destinado primero para el cardenal Wolsey y después para Enrique VIII, pero empleado —en lo que de él quedaba— para sepultura de Nelson cerca de tres siglos más tarde; este sepulcro es obra de Benedetto da Rovezzano. Estas cosas no pertenecen, sin embargo, á la historia del Arte inglés y no necesitan de larga dis-

FIG. 145.—HARDWICKE HALL. DERBYSHIRE.

FIG. 146.—HARDWICKE HALL. ESTRADO.

FIG. 147.—MONTACUTE. SOMERSETSHIRE.

cusión. Todo el movimiento, en verdad, puede apenas considerarse como perteneciente á nuestro propio desenvolvimiento nacional, pero con todo, en un Manual como el presente es necesario indicar sus principales producciones.

FIG. 148.—GALERÍA LARGA. CASTILLO DE CHIRK.

Muchas circunstancias contribuyeron á la incoherencia de este período. Los inmigrantes extranjeros vinieron como artesanos, ó por lo menos como lo que llamamos ahora subcontratistas, no como maestros. En ningún caso hay pruebas de que se haya encomendado á un arquitecto extranjero la dirección principal de una obra importante. El ejemplo que se suele citar es el de Longleat (fig. 138), y Juan de Padua. Pero aun en éste no hay evidencia, sino tradición, y sobre ella arroja dudas el aspecto de la obra misma; porque Longleat es una casa inglesa, con cierta pureza latina en la disposición de sus detalles. El arquitecto

FIG. 149.—GALERÍA. HADDON HALL.

puede haber sido, ó Juan Shute, ó de manera posible, aunque no probable, Roberto Smithson, que aparece en las cuentas como secretario de las obras. Inmediatamente después de la terminación de Longleat, se encomendó á Smithson la creación de Wollaton Hall, Notts, que tiene una leve semejanza con Longleat. Difieren esencialmente en la gran exuberancia de detalles de la última y en la relativa inferioridad de sus proporciones, tanto en conjunto como en pormenores. Pero si suponemos que Juan de Padua obró como consejero de Shute ó de Smithson, tendremos que atribuir á entrambos el aspecto de Longleat y la tradición, tanto como á su arquitecto. Mr. Reginaldo Blomfield (que cree á Shute constructor de Longleat) llama la atención hacia la capilla de Salisbury en la iglesia de Cristo, Hants, considerándola buen ejemplo de la manera cómo las obras se dividían entre constructores ingleses y decoradores extranjeros. En éstas las partes de estructura eran ordinariamente del último estilo vertical por el dibujo y la mano de obra, mientras que los filetes verticales en los fustes empotrados, los filetes horizontales en los arquitrabes y las enjutas sobre las hornacinas, aparecían enriquecidos con ornamentaciones del Renacimiento, de purísimos dibujo y ejecución italianos.

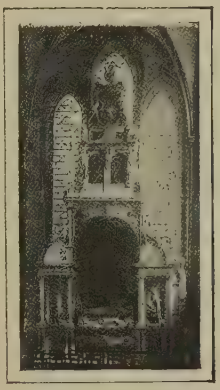


FIG. 150.—SEPULCRO DE HERTFORD. CATEDRAL DE SALISBURY.

FIG. 151.—CASTILLO DE LONGFORD. WILTS.

Las influencias extrañas en Inglaterra durante este siglo, varían según las localidades. El número de inmigrantes franceses era pequeño. Apenas puede señalarse algún edificio que muestre señales de origen francés; las principales excepciones son: el monumento de Oxenbrigge, en la iglesia Bride, Sussex y

algunos capiteles en la antigua iglesia de Chelsea (Blomfield). Los inmigrantes italianos, alemanes y flamencos, por otra parte, se esparcieron por el país, aunque de modo parcial y como tentativa, siendo preferidos por los italianos los distritos que tenía fácil acceso desde los puertos del Canal y mostrando predilección los flamencos y alemanes por los condados orientales y las regiones del centro.

FIG 152.—KNOLE. KENT.

Durante los últimos tiempos del reinado de Enrique fueron disminuyendo los italianos en Inglaterra, al paso que aumentaba el número de flamencos y alemanes. Este movimiento estaba en armonía con la situación político-eclesiástica, y probablemente fué resultado de ella. El más importante y uno de los primeros, entre los alemanes, fué Holbein, que dejó alguna señal de sus manos en la construcción inglesa al pasar por su taller de pintor. La mayor parte de los trozos arquitectónicos que se le atribuyen, no ofrecen, sin embargo, pruebas admisibles de su autoridad.

La Puerta norte de Whitehall, que estuvo en frente de donde hoy se alza Gwydyr House y ha figurado con frecuencia en los libros con el nombre de «Puerta de Holbein», era un diseño totalmente inglés, del último período gótico, semejante á las torres de Hampton Court, á las puertas de la Trinidad y San Juan, de Cambridge, y á otras muchas edificaciones contemporáneas. La puerta meridional, ó de la calle del Rey, que estuvo en donde desemboca actualmente la calle de Downing, en Whitehall fué probablemente la única dibu-

FIG. 153.—DORMITORIO. KNOLE.

jada por Holbein. No ha quedado ninguna reproducción satisfactoria, pero el grabado de Vertue, de 1725, tomado de un dibujo del mismo y publicado dos años después de su desaparición, hace ver que la Puerta de la calle del Rey era enteramente característica del augsburgués, tanto en los detalles como en el aspecto general. Otra huella de su actividad, no reconocida hasta aquí, se puede ver, en mi opinión, en los famosos colgantes del artesonado del gran salón de Hampton Court. Estos se atribuían á un tal «Ricardo Rydge Kerver», de Londres, pero en su diseño aparece, inconfundible, la *garra del león.*

FIG. 154.—GALERÍA. KNOLE.

En el reinado de Isabel se hizo sentir una gran influencia de alemanes y flamencos, influencia que—la de los alemanes por lo menos—no fué beneficiosa para nosotros. Á su ejemplo se debe achacar la disparatada ornamentación y las defectuosas proporciones características de las construcciones del tiempo de Isabel. Su influencia predominó durante todo el reinado. «Las rejas y chimeneas de la antigua casa de Charter, de Longleat y de Hatfield, el pesado pórtico de entrada de Audley End, los gabletes en forma de bandas... de Wollaton, la idea bárbara de emplear columnas toscanas y de otros órdenes, como cañones de chimenea, las figuras de hombres y mujeres terminadas en balaustres, todo muestra la mano pesada, el instinto puramente mecánico de los obreros alemanes; y como el dibujo arquitectónico tenía un bajo nivel en este período, ó estaba más bien detenido en su desarrollo,

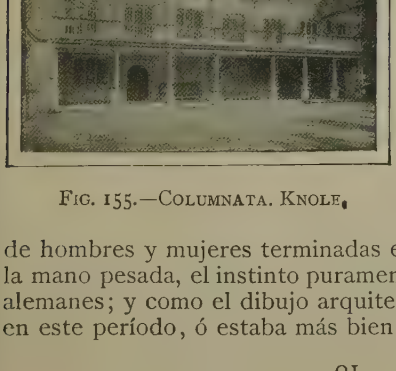


FIG. 155.—COLUMNATA. KNOLE.

la gente que edificaba tenía que recurrir como último refugio al libro de modelos, es decir, á las páginas en folio de dibujos hechos en el espacio, no en relación con las condiciones específicas, sino de una manera puramente académica ó comercial ejercida por algún fácil dibujante de florones y carátulas... Fué una desgracia que los tratados más en uso en Inglaterra durante este tiempo fueran alemanes más bien que italianos. Es evidente, en efecto, que el arquitecto constructor inglés del tiempo de Isabel era una especie de personaje ignorante y mal educado, que no siguió modelos mejores, sencillamente porque desconocía su existencia» (Reginaldo Blomfield).

FIG. 156.—CAPILLA. KNOLE.

Los alemanes y flamencos, como antes los italianos, se empleaban en capacidades más ó menos subordinadas. Ninguna edificación importante se dejó por completo en sus manos, excepto, quizá, la lonja de Sir Tomás Gresham. El dibujo de ésta proviene, evidentemente, de los Países Bajos. En detalles, como en concepción general, tiene aspecto de Amberes, y se distingue por una seriedad y gracia que no se encuentran en muchas creaciones teutónicas. Los invasores germanos son principalmente responsables de los dibujos, pintorescos con frecuencia, pero todavía con mayor frecuencia bárbaros, de chimeneas, cañones de chimenea, sepulcros y otros objetos, que sirvieron de origen á tanta desenfrenada invención que ha llegado hasta nosotros en

FIG. 157.—GALERÍA. CASTILLO DE POWIS.

número considerable desde los reinados de Isabel y de su sucesor inmediato. Uno de los diseños mejores y más característicos á que dió lugar este arte anglo-teutónico fué el monumento de Hertford en la catedral de Salisbury, cuyos detalles, absurdos generalmente de por sí, están coordinados en un conjunto no desagradable (fig. 150).

FIG. 158.—APOSENTO DEL CASTILLO DE SIZERGH.

(Museo de Victoria y Alberto.)

No es posible, ciertamente, identificar en ninguna de las grandes edificaciones del período Isabelino, á ningún inglés que ocupara la posición que hoy llamaríamos de arquitecto. El reconocimiento de Roberto Smithson, como inteligencia directora de Wollaton, es, quizá, el menos problemático. Se han atribuído muchas obras á Juan Thorpe, que era, de modo más verosímil, un mero sobrestante. Tomás Holt, de quien se cree que son muchas obras de Oxford, inclusa la torre de las Cinco Órdenes, en las Escuelas antiguas, era un carpintero excelente. Por otra parte, Sir Tomás Tresham, fué probablemente, en nuestro sentir, arquitecto de varios edificios admirables erigidos á sus expensas. Juan Abel fué un trabajador pintoresco, aunque rudo, en el método de construir en parte con madera, popular en los condados del Oeste, ricos en bosques. Tomás y Roberto Grumbol, y Juan Westley, de Cambridge, cierran la lista de los notables constructores que trabajaron antes de Iñigo Jones.

FIG. 159.—CASA ANTIGUA. CHESTER.

El caótico período Tudor, como era de esperar, no produjo edificios eclesiásticos importantes. Después del secuestro de

los monasterios (1534-1539), las edificaciones eclesiásticas estuvieron de hecho abolidas en Inglaterra, hasta que la destrucción de ochenta y ocho iglesias de Londres por el gran incendio de 1666 abrió campo al genio de Wren.

FIG. 160.—MORETON OLD HALL. LANCASHIRE.

Los principales monumentos son casas de campo: entre ellas Longleat (fig. 138); Montacute (figuras 147 y 165); Charlcote; Burghley; algunas partes del castillo de Longford (fig. 151); Wilts; la casa Wollaton, Notts; la casa Holland; Audley End (fig. 142); la casa Kirby; Aston Hall, Birmingham; Knole (figs. 152 á 156); Buckhurst; Holdenby; Kirkby Hall (fig. 199); Loseley; Littlecote; Hardwicke (fig. 145); Hatfield (fig. 144), y Ampthill. Entre los monumentos destruídos eran, quizá los más importantes, el Palacio de Nonsuch, que persiste, sin embargo, en algunos grabados más ó menos incomprensibles; la primera Lonja Real, ya mencionada, y la antigua casa de Somerset. En todos estos edificios se pueden señalar, más ó menos, influencias encontradas, distinguiéndose en el conjunto la germánica, por la confusión y la insensatez ornamental, la flamenca y la italiana por la reserva, la pertinencia y el buen gusto general.

FIG. 161.—LYEMORE. MONTGOMERYSHIRE.

Con muy pocas excepciones, los edificios más antiguos de madera, ó en parte de madera, que existen aún en el país, datan del tiempo de los monarcas de la dinastía Tudor. En varias casas de la última clase se puede encontrar el estilo doméstico vertical en la más grande pureza que alcanzó, pero la mayor parte pertenecen tanto al estilo como á la dinastía de los Tudor. Los

ejemplares más presuntuosos se encuentran en el Lancashire, en donde Samlesbury, Speke Hall, Moreton Old Hall (fig. 160) y otras hermosas casas solariegas, muestran lo que se puede hacer con tal método. Alguna hermosa obra se puede ver en Agecroft Hall, en el mismo condado. Los condados occidentales están llenos de buenas obras en parte de madera, encontrándose los mejores modelos en Chester, Shrewsbury, Dunster y otras ciudades. La de Lyemore (fig. 161) en Montgomeryshire, que fué la casa de Lord Heriberto de Cherbury, es una hermosa casa solariega. La casa solariega de Ockwells, Berkshire, es un modelo exquisito, muy hermoso en detalles, que data del reinado de Enrique VII. Los condados del Este y del Sudeste son ricos en obras semejantes que se encuentran en Ightham, Harrietsham, Wingham, Bury St. Edmund's, Lavenham, Saffron-Walden, Newark, etc. En construcciones posteriores se hallan con frecuencia trozos de bien tallada obra de madera — guardacantones, puertas, ventanas, — que añaden su modesta contribución á la evidencia fragmentaria en que se funda nuestra creencia acerca de la capacidad artística de nuestros predecesores.

FIG. 162.—CASTILLO DE GLAMIS. FORFARSHIRE.

FIG. 163.—CASTILLO DE HOWTH. CONDADO DE DUBLÍN.

Á pesar de su origen bastardo, las creaciones de este período caótico tienen un sello decididamente inglés. Extravagantes con frecuencia en el pormenor, revelan poco aquella pasión por el detalle considerado en sí mismo que distingue á los teutones; mientras que de la aptitud latina para

sacrificarlo casi todo en aras de la forma, de la simetría y de la congruencia lineal, se encuentra algo más que un eco apagado.

La arquitectura doméstica en Escocia é Irlanda fué semimilitar, y, por lo tanto, medioeval, mucho más tiempo que en Inglaterra. Sus restos en Escocia tienen grandísimo interés. Descubren bien acusada la influencia francesa, que fué por tanto tiempo factor importante al Norte del Tweed, pero á pesar de ello tienen un decidido carácter peculiar. Es difícil encontrar en Escocia un edificio medioeval que no muestre evidente aspiración estética. Hasta en las más rudas cenefas, las molduras de una puerta ó de una chimenea, el voladizo que sostiene una torrecilla, muestran que el hombre que las construyó tenía en la mente un rincón para el arte. Y aun en donde por rara excepción no se presentan esos detalles, cierta dignidad de proporciones—como en el castillo de Bothwell, por ejemplo—impide la deducción de que se desconocían ó ignoraban las pretensiones artísticas.

FIG. 164.—CASTILLO DE CHIRK. OSWESTRY.

Se revela un verdadero instinto en la disposición de la línea de cielo. Lo que principalmente causa impresión en un edificio es la parte alta, y esto lo entendieron tan bien los arquitectos escoceses como los neoyorkinos de los *arañacielos*.

Las fechas exactas de los castillos escoceses son con frecuencia difíciles de fijar. Muchos de ellos están todavía habitados, y han sido continuamente aumentados y modificados por espacio de siglos. Pero su tipo se conoce bien y es una variante—á veces más vistosa que sus modelos—de los Chateaux construídos en Francia cuando no se tenía otro intento que el de la seguridad. Como moradas, los castillos medioevales escoceses no eran en manera alguna tan rudos como se ha asegurado tantas veces. De esto podemos estar seguros por las disposiciones, para comodidad de sus ocupantes, que pueden señalarse todavía. Por ejemplo, los guardarropas eran por lo menos tan numerosos y estaban tan bien colocados como en una casa moderna. La calefacción estaba bien dispuesta con hogares y chimeneas abundantes. Método favorito

de construcción era el de dividir la altura total en dos ó tres pisos por bóvedas de cañón ú ojivales y subdividir éstas de nuevo en cuatro ó seis por suelos de madera.

Buenos ejemplares de castillos escoceses de varios tipos—arruinados algunos, otros enteros y en uso—son los de Borthwick, Bothwell, Crichton, Castle Campbell, Caerlaverock, Cawdor, Craigmillar, Crosraguel, Linlithgow Palace, Dirleton, Glamis (fig. 162), Fyvie, y aquellas torres del Noroeste del palacio de Holyrood, en las que ocurrieron los pocos acontecimientos románticos de la vida del famoso palacio antiguo.

En Irlanda, los caracteres del Arte en la arquitectura doméstica medioeval, consisten principalmente en una característica línea de cielo y agradables proporciones generales (castillo de Howth, figura 163). Los castillos innumerables son, por lo común, meras ruinas, ó están de tal modo rodeados ú ocultos por añadiduras posteriores que su disposición es difícil de seguir.

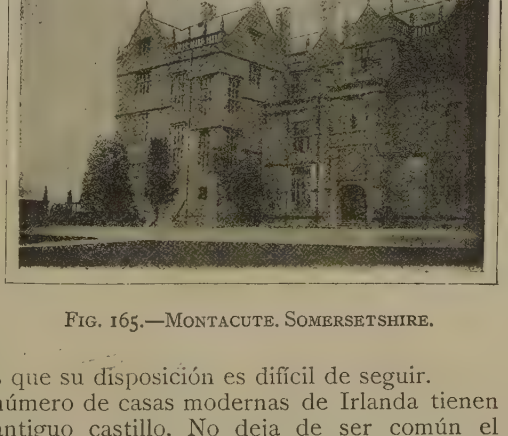


FIG. 165.—MONTACUTE. SOMERSETSHIRE.

Considerable número de casas modernas de Irlanda tienen por centro un antiguo castillo. No deja de ser común el encontrar dos salones modernos separados el uno del otro por un muro de ocho, diez y aun quince pies de espesor, lo que se explica por la existencia de alguna antigua plaza fuerte de los O'Conors ó de los O'Tooles, que es como un oculto espinazo de la casa moderna. En comodidad eran poco inferiores, por lo general, á los de Escocia, pero mucho más pobres en aquellas ligeras aunque inconfundibles señales de inclinación estética, que son sorpresa y agrado de la vista en el país septentrional; cosa extraña, sabiendo cuánto sobresalió la Irlanda céltica en muchas direcciones del Arte.

BIBLIOGRAFÍA

TAYLOR, H., *Old Halls of Lancashire and Cheshire*, 1884. CLAYTON, J., *Ancient Half-timber Edifices of England*, 1846. NASH, J., *Mansions of England*, 1839-49. SHAW, H., *Details of Elizabethan Architecture*, 1839. *Archæologia*, 1773, etc. *Transactions of the Society of Antiquaries of Scotland*, 1852, etc. BLOMFIELD, REGINALD, A. R. A., *A History of Renaissance Architecture in England*, 1500-1800, 1897. GOTCH, J. A., *Early Renaissance Architecture in England*, 1901. GOTCH, J. A., *Renaissance Architecture in England*, folio, 2 vols. GARNER, T., GREEN, W. C., *Old Cottages and Farmhouses in Surrey*, 1908. LAW, ERNEST, *History of Hampton Court Palace*, 1885-91.

FIG. 165 *a*.—MAPPERTON, SEGÚN BLOMFIELD.

San Pablo, desde Ludgatf Hill. Vista pintoresca para demostrar lo aprofiado del diseño al lugar.

SECRETARÍA DE EDUCACIÓN
ESTADOS UNIDOS MEXICA

FIG. 166.—WITEHALL. CUERPO CENTRAL DE LA FACHADA NORTE, COMO LO PROYECTÓ IÑIGO JONES.

CAPÍTULO VIII

EL RENACIMIENTO INGLÉS IÑIGO JONES Y SIR CRISTÓBAL WREN

EL comienzo de la arquitectura del Renacimiento en Inglaterra, como definido y razonado método de dibujo, data de las primeras obras de Iñigo Jones. Jones había nacido en 1573 y pasó buena parte de su juventud en el continente. Su carrera en la patria empezó en 1604, pero no llegó á ser Inspector General de Obras hasta 1615 ni hasta 1619 hizo su primer esquema para la reconstrucción del Palacio de Whitehall. Este primer proyecto era el Palacio relativamente modesto ideado por Jacobo I, que había de ser ejecutado muchos años después según la magnífica concepción llevada á cabo por Carlos I, que ha sido desde entonces mina de ideas arquitectónicas (1). De

FIG. 167.—SAN PABLO. COVENT GARDEN. (IÑIGO JONES.)

(1) Se discute la evidencia de la primacía de ambos dibujos, pero un conjunto de probabilidades favorece la conclusión de que el más espléndido dibujo fué el posterior.

estos planos, la única parte que tuvo realización fué la Sala de Festines, que es acaso la solución más satisfactoria de un problema artístico que pudiéramos señalar. Por dentro, había de ser un fastuoso comedor con un lugar para espectadores; por fuera, un enlace entre edificios de más complejo destino, de diseño más primoroso y de mucha mayor elevación. No es excesivo el afirmar que, en aquellas condiciones, el segundo Whitehall de Jones es la más asombrosa creación de un solo

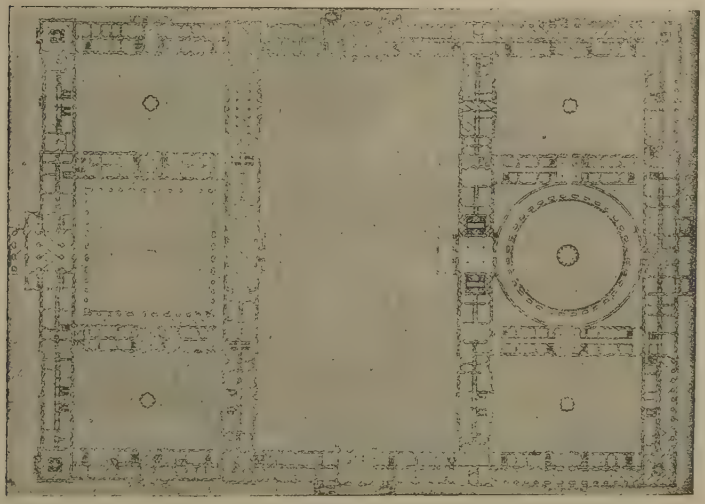


FIG. 163.—PLANTA DE WHITEHALL, POR IÑIGO JONES.
(Escala: unos 300 pies por pulgada.)

ingenio que puede mostrar la arquitectura. Era obra de un hombre que fué á Italia, aprendió allí la gramática de su arte y volvió á su país á hacer el esquema de un palacio mayor que cualquiera otro en el mundo, á la vez más variado y más homogéneo, inspirado en un sentimiento nacional, á pesar de que ninguna tradición nacional existía para su ayuda; y grandiosamente monumental en su aspecto total.

Limitando nuestra atención al más ambicioso de ambos proyectos, el palacio de Whitehall había de ocupar un terreno de unos 1.200 pies de largo por 900 de ancho, es decir, algo más del cuádruple del terreno ocupado por las actuales Casas del

FIG. 169.—EL WITEHALL DE IÑIGO JONES, SEGÚN EL GRABADO DE MÜLLER.

Parlamento. Había de contener siete patios interiores, de los cuales, el gran rectángulo central, corrido totalmente de Norte á Sur, había de tener cerca de 800 pies de largo por unos 380 de ancho—este patio, rodeado de magníficos y felizmente variados pabellones de unos 80 á 110 pies de altura, no había de tener rival en el mundo. Al Oeste había de haber tres patios, circular el del centro y extremadamente rico en detalles. Por la parte del Este, tenía que haber otros tres patios, todos cuadrangulares. El único detalle de todo el plan, que ha sido siempre objeto de muchas críticas adversas, era la terminación del frente con un par de torrecillas en el centro de cada fachada. Pero Jones, como Wren y Alfredo Stevens y otros grandes artistas, rectificaba siempre sus diseños durante la ejecución; y de seguro, cuanto hubiera podido

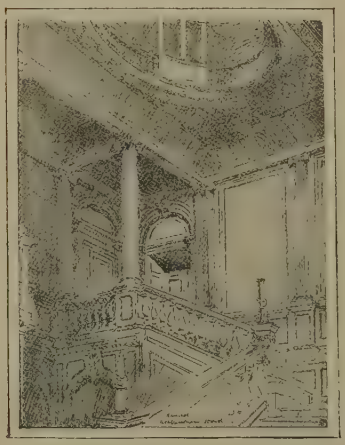


FIG. 170.—CASA ASHBURNHAM (ESCALERA). IÑIGO JONES. *(Según Blomfield.)*

debilitar el proyecto de Whitehall, hubiera sido arrancado antes de poner la última piedra. Sólo con que Carlos I se hubiera dado maña para conservar su cabeza sobre sus hombros, Londres hubiera poseído en Whitehall un *pendant* seglar de San Pablo, que hubiera bastado por sí solo para rechazar el reproche de pobreza arquitectónica que tanto tiempo se le ha echado en cara. Y el proyecto no era un sueño, un castillo en el aire: era un proyecto determinado y emprendido, comenzado ya, que sólo se detuvo en virtud de acontecimientos que no tenían relación con él. He llamado á los planos de Whitehall mina de ideas arquitectónicas. Los que están familiarizados con sus detalles, pueden reconocer la fuente de muchos ligeros pormenores de diseño en las calles de las ciudades inglesas. Uno de los ejemplos más flagrantes lo suministra el forzado ensayo de Renacimiento en Westminster de Sir Jorge Gilberto Scott. En la masa del Ministerio de Gobernación, gran parte de su arquitectura se compone de trozos traídos de las fachadas de Whitehall y echados á perder con atroces detalles. La diferencia entre la fuerza varonil de Jones y la debilidad de Scott, trabajando ciegamente en un estilo que nunca se asimiló, se patentiza de modo alarmante al comparar sus basamentos: el de Whitehall es soberbio en la belleza y el vigor combinados de su arquería rústica destinada al sostén del gran muro superior, efecto que conseguía graciosamente. El piso inferior, á cuarterones, de Scott, es deplorablemente débil y aplastado.

FIG. 171.—HOSPITAL DE GREENWICH. (IÑIGO JONES.)

FIG. 172.—PÓRTICO DE SANTA MARÍA. OXFORD. (IÑIGO JONES?)

Sobre las demás obras de Iñigo Jones se ha disputado mucho. Gran número de edificios—el hospital de Henriot, en Edimburgo; el pórtico de Santa María (fig. 172) y el patio cuadrangular del Colegio de San Juan, en Oxford; la Bolsa de Copenhague, entre otros—se le han atribuído sin evidencia, con probabilidades en contra. Pero algunas partes del Hospital de Greenwich (fig. 171), de Wilton House, Salisbury (inclusos los dos espléndidos aposentos llamados el cubo doble y el sencillo), Raynham Park, Norfolk, parte de Cobham Hall, Kent (fig. 181), la iglesia de San Pablo, Covent Garden, Ashburnham House, Westminster, con su hermosa caja de escalera (figura 170) y la puerta de agua á York House, en el Strand, que existe todavía, medio enterrada, al pie de la calle de Buckingham, están hechas según dibujos suyos. «Su extraordinaria capacidad se muestra en el éxito con que libertó la arquitectura inglesa de las imbecilidades de los dibujantes germánicos y la impulsó hasta un grado de flamante desarrollo, debido, es cierto, á Italia, pero adaptado con tal éxito á las tradiciones inglesas, que fué desde luego aceptado y continuado por los mejores ingenios del país durante los ciento cincuenta años siguientes. Su fuerza principal estriba en su perfecta superioridad de proporción, su menosprecio de meras bonituras y la rara distinción de su

FIG. 173.—CATEDRAL DE SAN PABLO. (WREN.)

FIG. 174.—PATIO ORIENTAL. HAMPTOM COURT. (WREN.)

estilo. Su teoría de la arquitectura, según sus propias palabras, estaba en que debía ser «*sólida, proporcionada según las reglas, varonil y sin afectación*». Nadie ha realizado tan completamente como él el ideal de su arte» (Blomfield). Á esto he de añadir que Jones tuvo el distintivo último y más decisivo de todo grande artista: el de prodigar su propia personalidad en todos los detalles de su obra; así, aparte toda prueba objetiva, se recomienda por la unidad individual de carácter, que levanta cada proyecto hasta el rango de una creación.

Fig. 175.—Capilla del Colegio de la Trinidad. Oxford. (Wren.)

Los años que sucedieron inmediatamente á la muerte de Jones, son pobres en monumentos arquitectónicos. Su discípulo y ayudante, Juan Webb, trabajó mucho, pero la mayor parte de su obra tiene poca distinción. Se comprometió al mismo tiempo á dirigir la ejecución de los diseños de su maestro en Wilton House, en Amesbury, en Ashburnham House, en Dean's Yard, Westminster, y probablemente en Gunnersbury y Greenwich. El mejor quizá de sus propios diseños es el que hizo para Thorpe Hall, cerca de Peterborough, edificado para Oliverio St. Jhon. Tiene mucho de la dignidad y felicidad de proporción de Jones.

Fig. 176.—San Esteban. Walbrook. (Wren.)

Pero la arquitectura inglesa del Renacimiento no hizo nada digno de ser referido aquí, entre la muerte de Jones y los primeros ensayos de Wren.

Cristóbal Wren nació en 1632. Su padre era deán de Windsor, y su tío, Mateo Wren, obispo de Ely. Fué discípulo de Busby, en Westminster, estudiante de segunda clase en el Colegio Wadham, de Oxford, y miembro del de las Ánimas, cuando tenía veintiún años. En la juventud despertaban su interés todas las formas científicas en las que podían representar un papel las

matemáticas, la inventiva mecánica y la habilidad para adaptar conocimientos abstractos á fines prácticos. Hasta 1661, cuando tenía veintinueve años, no tuvo contacto efectivo con la arquitectura. En aquel año fué nombrado ayudante de Sir Juan Denham, Director General de Obras. Poco después construyó la capilla del Colegio de Pembroke, en Cambridge, y el teatro Sheldonian, en Oxford. También se le ha atribuído el Museo Ashmolean, pero hay razones para creer que es obra de un arquitecto olvidado, de nombre Wood. Su mejor diseño en Oxford, es el interior de la capilla del Colegio de la Trinidad (fig. 175). La gran ocasión para Wren, la mayor que se haya podido presentar á un arquitecto, vino con el incendio de Londres en el otoño de 1666. Levantó un magnífico plano para la reedificación de la ciudad sobre nuevas líneas, pero fué deshecho por la tendencia conservadora inglesa y por otras fuerzas. Reedificó la catedral y no menos de cincuenta y cuatro iglesias dentro del sonido de sus campanas. La más famosa de sus iglesias es la de San Esteban, Walbrook (fig. 176), en la que alcanzó con sencillos, aunque ingeniosos medios, un efecto de extraordinaria dignidad. Se ha indicado que ciertas cúpulas orientales sugirieron á Wren la de San Esteban. No es esto probable, especialmente porque mucho más cerca de él había una iglesia, la de Santa Ana, en Haarlem, que encerraba la misma idea. Si la de San Esteban es la mejor de las iglesias pequeñas de Wren, el mejor de sus campanarios es, ciertamente, el de la iglesia de Bow (fig. 177),

FIG. 177.—IGLESIA BOW. CHEAPSIDE. (WREN.)

FIG. 178.—SAN BRIDE. CALLE DE FLEET. (WREN.)

en Cheapside, en el cual se resuelve con acierto único el problema de la adaptación de un detalle casi clásico á una concepción general de estilo vertical. Las cúpulas y columnatas del Hospital de Greenwich (fig. 179), que forman una de las más vistosas concepciones producidas por la arquitectura del Renacimiento; el monumento de Londres; la iglesia de San Bride, calle de Fleet (fig. 178); el cubo oriental del Palacio de Hampton Court (figs. 174 y 180); la biblioteca del Colegio de la Trinidad, en Cambridge, y la Barrera del Temple—bárbaramente trasladada en 1878,—se cuentan entre los triunfos de

FIG. 179.—HOSPITAL DE GREENWICH. (WREN.)

Wren. Pero su nombre estará siempre más clamorosamente unido á San Pablo que á cualquiera otra obra suya, aunque de ningún modo sea la catedral de Londres tan impecable como algunos de los diseños ya mencionados. San Pablo se había comenzado en 1672. El diseño seguido no era el que primeramente preparó el arquitecto. Otros dos deben ser mencionados. Uno de ellos tomó cuerpo en el modelo de madera que actualmente se guarda en un aposento alto de la catedral; el otro en un plano de papel, sellado por el rey y conocido con el nombre de «documento justificativo». El modelo hace ver una iglesia muy inferior á la que existe en su elevación extrema, pero superior á ella generalmente en la planta y en

las disposiciones interiores. Fué rechazado por influencia del Duque de York, ayudada quizá por inclinaciones secretas del Rey, fundándose en que no se adaptaba bien al ritual de la Iglesia Romana. El segundo diseño, ó «documento justificativo», no se podía pensar seriamente en llevarlo á cabo. Ningún arquitecto, en su sano juicio, podía haber propuesto su realización. Fué presentado probablemente para entretener á la Corte mientras Wren elaboraba la concepción que hoy es familiar al mundo entero. Pero la historia secreta de estos diseños no se conoce, y podemos sospechar que la inteligencia y el buen humor de Carlos II, que se encontraba entre Roma y Londres, entre su hermano y la Corte francesa por un lado,

FIG. 180.—ÁNGULO SUDESTE, PALACIO DE HAMPTON COURT. (WREN.)

y el pueblo inglés por otro, dió bastante juego con la comedia del diseño como «documento justificativo».

San Pablo, tal como es, tiene un título más que plausible para ser considerado como la más acabada iglesia grande que se construyó en Europa durante el Renacimiento. San Pedro de Roma la excede en tamaño y en la magnificencia de su disposición interior, y además la cúpula de Miguel Angel pudiera rivalizar con la de Sir Cristóbal si las viéramos aisladas. Pero el diseño externo de San Pablo, en conjunto, es infinitamente más hermoso que el de San Pedro; y las demás iglesias que se pueden citar en la misma relación—el Panteón y la Iglesia de los Inválidos, en París, y la de San Isaac en San Petersburgo,—no tienen, relativamente, ninguna importancia y carecen del toque de la fantasía que hace tan imponente á la masa de San Pablo.

Además de sus cincuenta y cinco iglesias, proyectó Wren ocho colegios, treinta y cinco edificios públicos (corporaciones

de la ciudad, etc.), cuatro palacios y más de cuarenta edificios importantes de otra naturaleza.

Después de San Pablo, la realización más importante de Wren fué la reconstrucción de la parte oriental de Hampton Court. Para ello tuvo que destruir una parte considerable del palacio Tudor, cosa muy de lamentar; pero casi nos consuela de tal pérdida con la hermosura de las construcciones que alzó en el mismo sitio. Y no sólo son hermosos, sino que son también convenientes en un grado entonces totalmente desconocido en un palacio, como pueden certificar cuantos han

FIG. 181.—COBHAM HALL, KENT, CON EL CUERPO DE EDIFICIO ATRIBUÍDO Á IÑIGO JONES.

tenido ocasión de visitarlo cumplidamente. En ninguna parte han sido empleados con tanta dignidad los materiales escogidos: ladrillo rojo con adornos de piedra. Proyectó también una magnífica aproximación, con un patio anterior semicircular, por la parte Norte, entre el palacio existente y las puertas del Parque de Bushey. Esto no fué llevado á cabo. Sus agregaciones al Colegio de la Trinidad, de Cambridge, se pueden también clasificar como un palacio. El diseño para la biblioteca es uno de los más hábiles que hizo, aunque no se puede negar que el artificio con que unió un elevado piso exterior de basamento con uno interno de poca altura, no se puede aceptar sin repugnancia.

Algunas de las realizaciones de Wren fueron extravagantes. Dibujó las torres existentes de la abadía de Westminster, unas cuantas iglesias «góticas» en la City, y el curiosamente afortu-

nado paso de escalera superior de la torre de Tom, en Oxford. Por interesantes que puedan ser estas producciones para el que estudie la personalidad de Wren, no es necesario ocuparse de ellas en un esbozo de la evolución artística de una nación.

No sólo como artistas merecieron bien de su patria Jones y Wren, sino que también confirmaron la tradición que ha hecho de los arquitectos ingleses los mejores proyectistas del mundo. En la disposición de sus edificios y en el cuidado para facilitar el acceso de luz, aire y personas á todas partes, mostraron una libertad y un sentido común que, en general, ha regido desde entonces en la arquitectura inglesa. Para juzgar de esto no hemos de limitarnos á sus obras terminadas. Los dos dejaron gran número de planos, dibujos y esbozos, que revelan el alcance de sus fuerzas. Las principales colecciones de éstos están en los Colegios de Worcester y de las Ánimas, de Oxford, en Chatsworth y en el Museo Soane.

No es exagerado el afirmar que en el sentido que hoy se da á la palabra arquitecto, Jones y Wren fueron los dos más grandes de quienes tenemos cabal noticia. Sus realizaciones no pueden compararse con las creaciones de las arquitecturas griega ó gótica, pero no se puede citar arquitecto individual alguno cuyo genio y actividad hayan conseguido resultados semejantes. Á Jones se le puede comparar muy bien con Palladio; á Wren, quizá con un hombre como lo fué Mansard el viejo. Pero el genio de Palladio era menos varonil, menos atrevido en la ejecución que el de Jones. Por grandes que fueran sus éxitos, como el problema antes de él era sencillo, no hay razón que hoy haga suponer que él hubiera podido dibujar el Whitehall. Y las dotes de Mansard no pueden sostenerse ni por un momento junto á la inmensa variedad, el gusto, el sentido de la proporción, el criterio y el ingenio, la imaginativa fértil y la habilidad sin rival en la adaptación de un diseño á lo que ha de rodearle, que tenía Wren.

BIBLIOGRAFÍA

LOFTIE, W. J., *Iñigo Jones and Wren, or the Rise and Decline of Renaissance Architecture in England,* 1893. H. IÑIGO TRIGGS and HENRY TANNER, *Some Architectural Works of Iñigo Jones.* Folio. BLOMFIELD, REGINALD, A. R. A., *A History of Renaissance Architecture in England,* 8vo, 2 vols., 1897. BRITTON and PUGIN, *Public Buildings of London,* 1825. CUNNINGHAM, PETER, *Iñigo Jones,* 1848. ELMES, JAMES, *Life and Works of Sir C. Wren,* 1823; ditto, *Sir C. Wren and His Times,* 1852. CAMPBELL, COLIN, *Vitruvius Britannicus,* 1715-1725. KENT, W., *Architecture of Iñigo Jones,* 1727. LEONI, traducido por I. WARE, *Architecture of Palladio,* 1715. VARDY, JOHN, *Some Designs of Iñigo Jones,* 1744. WARE, ISAAC, *A Complete Body of Architecture,* 1756; *Designs of Iñigo Jones,* 1757. PHILLIMORE, LUCY, *Sir Christopher Wren,* etc., 1881. WREN, CHRISTOPHER (hijo), *Parentalia,* 1750. MACKMURDO, A. H., *Wren's city Churches,* Orpington, 1883.

FIG. 182.—PALACIO DE SOMERSET. (SIR GUILLERMO CHAMBERS.)

CAPÍTULO IX

LOS CONTINUADORES DE JONES Y WREN

JONES creó un nuevo dialecto en la arquitectura del Renacimiento; Wren le dió flexibilidad y llevó á cabo su adaptación á las necesidades inglesas. Pero Wren fué más afortunado que Jones en un sentido. Él, «después de fundar una escuela, vivió lo suficiente para ver su florecimiento. Aunque estuviera retirado de hecho muchos años antes de su muerte, acaecida en 1723, pudo ver en torno suyo muchos arquitectos dispuestos á recibir y continuar su tradición» (Loftie). Eran éstos: Eduardo Garman, ó German, el arquitecto de la segunda Lonja Real (que se convirtió en humo en 1838) y de varios otros edificios de la City; el capitán Winde, ó Wynne, probablemente holandés, que edificó la Casa de Newcastle en los *Inn Fields* de Lincoln y la antigua Casa de Buckingham en el Parque de San Jaime; Enrique Bell, de King's Lynn, en

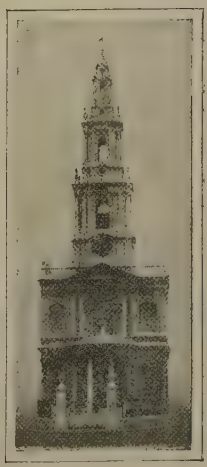


FIG. 183.—SANTA MARÍA-LE-STRAND. LONDRES. (GIBBS.)

donde se encuentran muchas obras suyas excelentes; Talman, constructor de Chatsworth, Thoresby (destruído) y Swallow-

FIG. 184.—ESCOLTA REAL. WHITEHALL. (KENT.)

field, y recordado hoy principalmente como uno de los que amargaron los últimos años de Sir Cristóbal Wren (1). Algo posteriores fueron el conde de Burlington, Hawksmoor, Gibbs, Archer, James, Vanbrugh, Kent, Colin Campbell, Vardy y el

FIG. 185.—PALACIO DE HOLKHAM. NORFOLK. (KENT.)

mayor de los Bath Woods. De todos éstos, el de más interés para la posteridad fué indudablemente Vanbrugh, que tuvo la

(1) «Talman—dice Blomfield— parece haber sido el verdadero tipo del arquitecto oficial. Su obra tiene la habilidad técnica que se encuentra en la obra de casi todos los arquitectos ingleses conocidos desde la Restauración hasta la última parte del siglo XVIII; es decir, que su dibujo es medianamente correcto, conforme á los cánones admitidos de la arquitectura clásica, y su construcción es firme, aunque nada hábil.» *Renaissance Architecture in England*, vol. II, pág. 196.

suerte de llamar la atención durante su vida y no la perdió después. Habló bien y escribió buenas comedias, y, como arquitecto, tuvo gran atrevimiento y vigor. Por desgracia, á

FIG. 186.—KEDDLESTONE HALL. DERBYSHIRE. (PAINE Y R. ADAM.)

su detalle, como al de Miguel Ángel, le falta poco para ser vulgar, y muchas de sus construcciones están estropeadas con ventanas, siempre peores en el dibujo que las del piso alto del palacio Farnese. Sus principales obras son el palacio de Blenheim (figs. 196 y 197), el castillo de Howard, Seaton Delaval (fig. 195), Grimsthorpe y la parte fea del hospital de Greenwich. Entre todas, el castillo de Howard es con mucho la más aceptable, pero apenas se puede considerar como un buen proyecto. La parte mejor es el basamento del frente del jardín, tan afortunado de proporciones como de detalle. Blenheim es bastante fuerte, pero muy feo. Su arquitecto se muestra deficiente en esa cualidad indefinible, tan indispensable en la arquitectura doméstica, que se llama gusto. Sus acentos están mal distribuídos. Es robusto donde tiene que ser juguetón; decorativo, donde tiene que ser severo; sencillo, donde alguna complicación está claramente indicada. Los demás arquitectos arriba

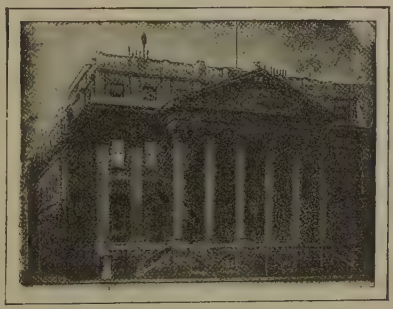


FIG. 187.—CASA MANSION. LONDRES. (JORGE DANCE, EL VIEJO.)

nombrados fueron más tímidos que Vanbrugh, pero casi todos tuvieron mucho mejor gusto. Lord Burlington produjo varios excelentes dibujos; el mejor de ellos, para su propia casa, en Piccadilly, dividida hoy entre la Real Academia y los niños del Parque de Battersea. Bastante menos notable es el proyecto que hizo para el gran dormitorio de la Escuela de Westminster. En cuanto á Kent, su amigo íntimo y perpetuo huésped, lo mejor de él es el Palacio de Holkham (fig. 185); la Guardia Real montada (fig. 184), y el edificio del Tesoro, sin concluir, al lado Sur del paseo de la Guardia Real. La fachada occidental de la Guardia Real es de un excelente dibujo. La fachada frente á Whitehall es menos feliz por haberle faltado al arquitecto encontrar un lazo de unión estético entre sus partes. Existe un justo medio entre la ocultación total y la descarada exhibición de la estructura, que ha sido olvidado por Kent en Whitehall, aunque la haya ocultado enteramente en el Parque de St. James. Hawksmoor, el discípulo inmediato de Wren, produjo dos diseños originales en San Jorge, Bloomsbury, y Santa María, Woolnoth, á la extremidad de la calle Lombard, y una obra extravagante, que no deja de ser vistosa: las torres de las Ánimas, de Oxford. Las mejores y más conocidas obras de Gibbs son dos iglesias de Londres, Santa María-le-Strand (fig. 183) y San Martín-in-the-Fields, y la Biblioteca Radcliffe (fig. 191), en Oxford. De todos los sucesores de Wren, Gibbs es el que muestra en más alto grado el don de acomodar el arte á las circunstancias, en que no tuvo rival Sir Cristóbal. La iglesia de Santa María-le-Strand, con sus faldas recogidas, como una señora entre

FIG. 188.—ADUANA. DUBLÍN. (GANDON.)

FIG. 189.
SAN CLEMENTE DANES, LONDRES.
(WREN Y GIBBS.)

una muchedumbre, ha perdido ahora algo de su significación derivada de las primitivas condiciones del lugar; pero, aun teniendo en cuenta el cambio de sus alrededores, el diseño se aparta bastante de las concepciones rutinarias, que son, con demasiada frecuencia, muestras del estilo. La Biblioteca Radcliffe es prueba del mismo gusto é inteligencia. La imaginación se niega á concebir otra clase de edificio en aquella posición y *entourage*. El diseño de Gibbs para la Casa del Senado, de Cambridge, no llegó á ser enteramente realizado. El edificio existente es sólo un tercio del que en su origen se proyectó. Las obras principales de Colin Campbell son: Mereworth, Kent; Houghton, Norfolk, y Wanstead, en Essex, hoy destruída. De Archer nos quedan la Casa Cliveden y la iglesia de San Juan, Westminster — «la mesa de cocina á su espalda»; — de James, la de San Jorge, en Hanover Square; y de Vardy, la excelente entrada del parque del Palacio de Spencer, en St. James (fig. 194). De los dos Dances, padre é hijo, son la Casa Mansión (fig. 187) y la última cárcel de Newgate, respectivamente. Ésta era de un diseño realmente hermoso, y su desaparición es una pérdida para Londres, á pesar de sus desagradables asociaciones.

FIG. 190.—BANCO DE IRLANDA. (CASTELL.)

FIG. 191.—OXFORD. BIBLIOTECA RADCLIFFE. (GIBBS.)

Wren y sus sucesores inmediatos habían satisfecho tan completamente para su tiempo las necesidades de Inglaterra en arquitectura grandiosa, que la generación que vino al mundo al advenimiento de la dinastía de Hanover encontró relativamente poco por hacer. Entre la muerte de la reina Ana y el final del siglo XVIII erigióse, es verdad, gran número de hermosas casas de campo é iglesias metropolitanas; pero la reedificación del Palacio de Somerset

fué la única obra nacional de una cierta importancia. En esta relación, sin embargo, la creación de Bath, por los dos Woods, padre é hijo, nos da una excepción colectiva. Sin contener ningún diseño de mérito conspicuo, la ciudad está llena de felices disposiciones y agradable arquitectura. El mejor diseño sencillo es quizá el del Guildhall, por Baldwin, el sucesor de Woods. Este edificio fué agrandado por el difunto Jacobo Brydon, con excelente gusto. La erección del palacio Blenheim por Sir Juan Vanbrugh puede quizá llamarse empresa nacional, aunque la creencia de que fué un libre donativo hecho por la Nación al Gran Duque no esté tan bien fundamentada como desearíamos.

FIG. 192.—CASA CONSISTORIAL. ABINGDON.

La gran oportunidad nacional del siglo llegó con la reconstrucción del Palacio de Somerset á comienzos de su último cuarto. La obra de Chambers ha sido muy criticada, principalmente porque deja de cumplir la mayor parte de las condiciones. El cuerpo de edificio que está entre el gran patio y el Strand sólo merece elogios; pero la extensa fachada sobre el río, siendo buena como es, podía haber alcanzado un efecto tanto mayor, que nuestra gratitud para el arquitecto dista mucho de ser completa. La terraza que tiene delante es demasiado ancha y reduce su altura; la línea de cielo es mala, y la cúpula aplastada, aunque de buenas proporciones, proclama la ruindad de sus materiales. Un exquisito y poco conocido diseño de Chambers es el Casino, cerca de Dublín (fig. 193), edificado para el primer conde de Charlemont. El mismo Dublín está lleno de obras notables que deben mucho

FIG. 193.—CASINO CERCA DE DUBLÍN. (SIR GUILLERMO CHAMBERS.)

á su inspiración. La Aduana, de su discípulo Gandon, es una composición agradabilísima. Los Cuatro Tribunales, que deben su forma existente á Gandon, es un edificio de severa dignidad, y las partes que agregó á la Casa del Parlamento, hoy Banco de Irlanda, son dignas del resto del edificio. El cuadrángulo principal del Colegio de la Trinidad fué llevado á cabo por Mayer según los planos de Chambers.

Fig. 194.—Palacio de Spencer, en St. James, Londres. (Vardy.)

Muchas de las obras notables de Dublín, y en general de Irlanda, deben atribuirse á los discípulos de los hermanos Adam, que reunieron la última fuerza viva del Renacimiento inglés antes de que reapareciera el período arqueológico. En Londres, los Adam, de los cuales Roberto era la inteligencia directora, construyeron los Adelphi, dos lados de Fitzroy Square, mucho de la Plaza Portland y muchas casas sueltas de mérito, tales como la de la señora de Montagu, en Portman Square. Una curiosa solicitud de paz interna señala el arte de estos ἀδέλφοι. Como ornamentistas fueron refinados hasta la exageración, viendo en la decoración de una superficie bellezas comparables al lazo de oro de un sargento mayor. Como arquitectos, por otra parte, con frecuencia son excesivamente osados, poniendo una equivocada inventiva en forzar una apariencia monumental sobre una estructura frívola y embutiendo media

Fig. 195.—Seaton Delaval (Vanbrugh.)

docena de pequeñas fisonomías sobre alguna gran carátula, con la que no simpatizaban. Resulta de esto que sus produc-

FIG. 196.—ALZADO DE BLENHEIM. (VANBRUGH.)

ciones más satisfactorias son los dibujos monumentales en los que no se presenta ninguna ornamentación. Muchas obras notables de Edimburgo son suyas, y quizá las mejores son Charlotte Square, la Casa del Registro y el «Colegio» (figu-

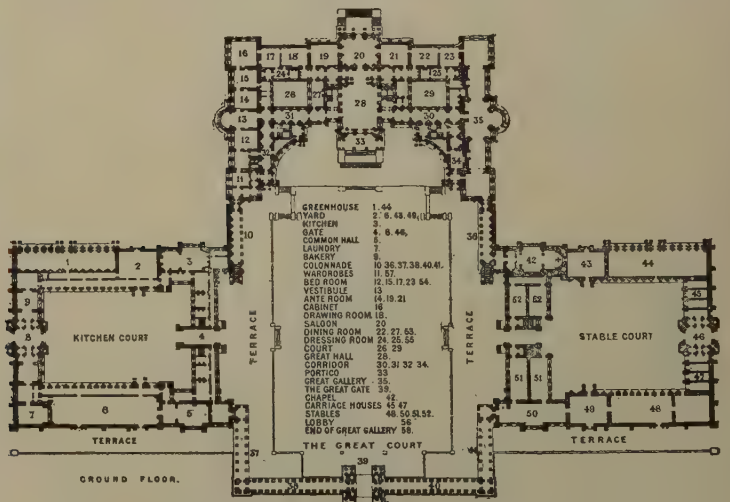


FIG. 197.—BLENHEIM, PLANTA (VANBRUGH).
(Escala: unos 230 pies por pulgada.)

ra 198), terminado de modo excelente en años cercanos á nosotros, con la adición de la cúpula de Sir Rowand Anderson.

Al Sur, los ejemplos mejores quizá están en Kenwood, en la Casa Luton y en la antigua Mansion—ahora, sin embargo, trasladada, según creo — del Parque Bryanston, en Dorset. En la mayor parte de ellas es de lamentar la falta de congruencia entre la escala y la sencillez de la arquitectura, vista en total, y la complicada pequeñez de su sistema decorativo. El Keddelstone Hall, Derbyshire, se ha de repartir entre tres arquitectos, uno de los cuales, J. Paine, cuyo retrato, por Sir Josué Reynolds, se conserva en Oxford, merece probablemente mayor crédito. Pero Roberto Adam llevó la obra hasta el fin. Roberto Adam y sus hermanos fueron más que arquitectos. Fueron autores de un movimiento en el dibujo, que se extendió á todo objeto de uso doméstico que no fuera pura y exclusivamente utilitario. No es muy exagerada la afirmación de que sus ideas rigieron las artes domésticas en estas islas desde el año 1775, aproximadamente, hasta el comienzo de la paz larga, en 1815.

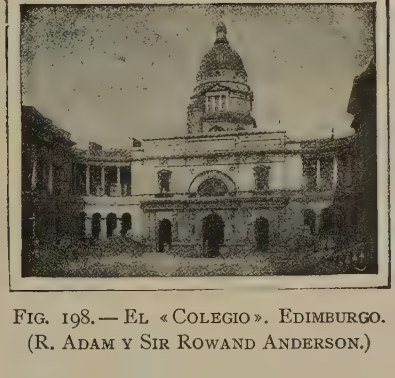


FIG. 198.—EL «COLEGIO». EDIMBURGO. (R. ADAM Y SIR ROWAND ANDERSON.)

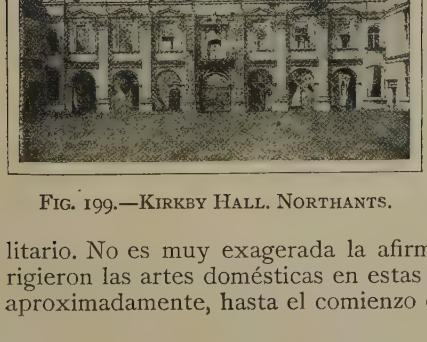


FIG. 199.—KIRKBY HALL. NORTHANTS.

BIBLIOGRAFÍA

Todas las obras citadas en la Bibliografía del capítulo VIII y las siguientes: ADAM, ROBERTO y JAIME, *Works*, 1778. ADAM, ROBERTO, *Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalateo*, 1764. ADAMS, M. B., *Old English Houses*, 1888. ALDRICH, HENRY, *Elementa Architecturæ Civilis*, 1789. BELCHER, J., y MACARTNEY, M., *Later Renaissance Architecture in England*, 1897. BIRCH, G. H., *London Churches of the*

Seventeenth and Eighteenth Centuries, 1896. BULMER, G., *Architectural Studies in Yorkshire,* 1887. CHAMBERS, SIR GUILLERMO R. A., *Treatise on the Decorative Part of Civil Architecture,* 1791. EVELYN, JOHN, *The Whole Body of Ancient and Modern Architecture,* 1680 (trad. de FRÉART, ROLANDO). GIBBS, JAIME, *Bibliotheca Radoliviana,* 1747. El mismo, *A Book of Architecture, 1728.* GOTCH, J. A., *Buildings erected by Sir Thomas Tresham,* 1883. GWILT, JOSÉ, *Encyclopædia of Architecture* (edición de W. PAPWORTH, 1876). MULVANEY, TOMÁS, *Life of J. Gandon,* 1846.

FIG. 200.—LAS CASAS DEL PARLAMENTO. (SIR CARLOS BARRY.)

CAPÍTULO X

LOS RESURGIMIENTOS CLÁSICO Y GÓTICO

LA ola de fervor por todo lo clásico que pasó sobre el continente europeo á fines del siglo XVIII destruyó, en su crecida, la arquitectura inglesa. Los herederos de la tradición de Jones y Wren murieron, y les sucedieron eruditos y arqueólogos. El movimiento clásico había empezado quizá en este país, con las investigaciones de Jaime Stuart y Nicolás Revett y la publicación de sus *Antigüedades de Atenas*, en 1762. Stuart edificó una casa en St. James's Square, que fué probablemente el primer resultado concreto del movimiento. Pero sin el empuje dado por la revolución francesa y la boga en que puso cuanto pudiera llamarse clásico, el eclipse de antiguos modelos é ideas tradicionales, nunca hubiera llegado á ser tan completo y desastroso como fué.

FIG. 201.—HALL DE SAN JORGE. LIVERPOOL. (ELMES.)

Fué desastroso en varios sentidos. Puso de moda un estilo de construcción impropio de las costumbres del pueblo inglés y del clima de su país. Creó

FIG. 202.—GRAN HALL. CASTILLO DE PENHRYN. (HOPPER.)

una propensión hacia los resurgimientos. Extravió el gusto y sustituyó al artista por el arqueólogo, y, finalmente, estropeó la construcción, porque, cuando se copia, se puede hacer con materiales inferiores (1). Este último mal, sin embargo, hubiera sido beneficioso al disfrazar con ladrillo y estuco tantos edificios pseudo-clásicos de principios del siglo XIX, facilitándonos la tarea de echarlos abajo y sustituirlos por algo mejor.

Durante todo el largo período que ha transcurrido entre la edificación del Palacio de Somerset y la vuelta á la tradición de Jones y Wren, que caracteriza el final de la

FIG. 203.—SAN JORGE. DONCASTER. (SIR G. G. SCOTT.)

FIG. 204.—CASA CONSISTORIAL DE MANCHESTER. (WATERHOUSE.)

décimonona centuria, la arquitectura inglesa estuvo en condiciones antinaturales y engañosas. Las construcciones eran

(1) Se llegó á proponer seriamente, en la inundación del resurgimiento clásico, la transformación del gótico de Oxford en griego, por medio de columnas, frontones y pilastras de estuco.

diseñadas por hombres que tenían que mirar por un lado á condiciones artificiales, y por otro á la naturaleza del caso. En la primera mitad del siglo se idearon las mejores iglesias, casas, estaciones de ferrocarril, compatibles con la sumisión á las reglas dóricas y jónicas; en la segunda mitad, su pesadilla fué el precedente sentado por los constructores de catedrales de los siglos XIII, XIV y XV, modificado y complicado con ejemplos tomados de varios centros arquitectónicos del continente europeo. Andando el tiempo, se hizo mucho más bajo la última tiranía que bajo la primera. Los mejores resultados del resurgimiento gótico son probablemente lo más perfecto que ha conseguido, aplicándose al arte, un espíritu anticuario, y exceden con mucho á las más completas realizaciones del pseudo-clasicismo. Tan buenos son, á decir verdad, que se los critica frecuentemente por demasiado buenos y propios para seducir á los neozelandeses ilustrados de un futuro distante, haciéndoles aceptarlos como reliquias genuinas de los siglos góticos.

FIG. 205.—EL TRIBUNAL. HALL CENTRAL. (STREET.)

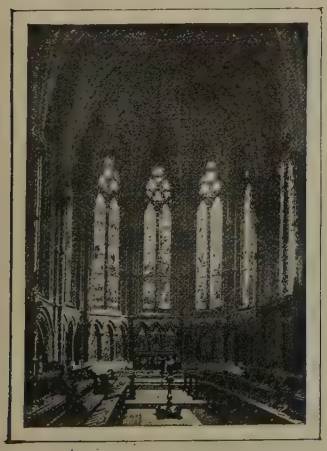


FIG. 206.—CAPILLA DEL COLEGIO DE EXETER. (SIR G. G. SCOTT.)

Sería absurdo el tratar de estas galvanizaciones de muertos como de una parte del tronco vivo del arte británico. Son divagaciones suyas y obstáculos para su crecimiento. El período entero en que se presentan ha sido motejado de «Caos» por un distinguido profesor. Lo único necesario es advertir su aparición, mencionar á algunos artis-

tas verdaderos que lograron mostrar sus bríos á pesar de las condiciones y señalar unas cuantas de las mejores obras que produjeron.

Entre las principales construcciones del resurgimiento clásico están: la iglesia de San Pancracio, que hubiera sido exteriormente una buena imitación de un templo griego, á no ser por el campanario; el Banco de Inglaterra; la entrada á la estación de Euston; el Club Ateneo; los arcos de la esquina de Hyde Park; el Museo Fitzwilliam, en Cambridge; varios edificios públicos de Edimburgo y Glasgow, y la Casa de San Jorge, en Liverpool. Esta, que es obra de un arquitecto joven llamado Elmes, es quizá la adaptación más acabada que se ha hecho en Europa de los modelos clásicos á los usos modernos. Si su solar hubiera estado en un clima cálido y en una ciudad sin humo, tendría hoy fama universal. Pero la arquitectura griega requiere un sol siempre esplendoroso que justifique su espíritu. El resurgimiento clásico fué seguido por otro, basado en el Renacimiento italiano, diferente del que inició Iñigo Jones, en que era una traducción literal en lugar de ser una adaptación al inglés idiomático. Tendió á levantar en las calles de Londres una serie de construcciones, que hubieran estado en su lugar en las de Roma ó Florencia, ó aun en las márgenes de los canales venecianos. Son ejemplos de ella, principalmente, las obras de Sir Charles Barry (Casa Bridgewater, Club Reform, Club de Trabajadores, Consejo de Halifax, Jardines del Palacio Kensington 10); de C. R. Cockerell (Ga-

FIG. 207.—EL TRIBUNAL. ENTRADA DEL STRAND. (STREET.)

FIG. 208.—CAPILLA DEL COLEGIO KEBLE. OXFORD. (BUTTERFIELD.)

lerías de la Universidad de Oxford; Sun Fire Office, calle de Threadneedle); de Sir James Pennethorne; de los dos Smirkes, y de otros.

El engendrador original del resurgimiento gótico en Inglaterra fué, sin duda, Horacio Walpole, cuyo juguete de Strawberry Hill fué lentamente elaborado entre 1760 y 1770. Había sido, por otra parte, precedido por Wren, con un cuasigótico que, sin embargo, estaba inspirado por algo más que por el deseo de infundir vida á una forma de arte desaparecida. Strawberry Hill establece una moda que poco á poco se abre camino hasta convertirse en un movimiento serio. El país estaba salpicado de iglesias y mansiones, á las que se había dado una supuesta apariencia gótica. Ventanas en ojiva, pináculos puntiagudos, almenajes. Pero, entretanto, los jóvenes habían ido aprendiendo y, cuando con el tiempo el movimiento llegó á tener un siglo entero de vida, se habían posesionado bien de su asunto y estaban por fin dispuestos á romper una lanza con los verdaderos arquitectos góticos antiguos.

FIG. 209.—IGLESIA DE SAN JUAN EVANGELISTA. RED LION SQUARE. (PEARSON.)

Durante el período de aprendizaje se llevó á cabo cierto número de obras que no deben pasar ignoradas. Se construyó la iglesia de San Lucas, en Chelsea, y fué considerada en su tiempo como una maravillosa manifestación del estilo perpendicular; el Castillo de Windsor fué reformado, casi reconstruído, por Sir Jeffrey Wyatville, que cumplió en general su dificilísimo cometido con mayor éxito del que se hubiera podido esperar. El antiguo Palacio de Westminster se había quemado y en su emplazamiento se le alzó un magnífico sucesor. Gracias á las facultades organizadoras de Barry, á los conocimientos arqueológicos de Pugin, y al gusto de ambos, esta última empresa llegó al éxito mayor que se ha señalado jamás en similares condiciones. Miradas con ojos de arqueólogo purista, las Casas del Parlamento fueron trazadas por lo menos con un cuarto de siglo de adelanto. Les falta la sinceridad gótica y la variedad. Pero están extraordinariamente bien dispuestas, son

FIG. 210.
PROYECTO PARA CAMPANARIO.
IGLESIA DE CRISTO.
OXFORD (BODLEY.)

grandiosas y sus detalles—hasta detalles de tal magnificencia como las dos grandes torres—están llenos de belleza. Quizá la única falta grave cometida por Barry, desde su peculiar punto de vista, fué la de no haber traído el cuerpo central de la fachada sobre el río hasta el borde de la terraza para unirla con el agua por medio de un noble tramo de escalera. Un palacio situado á la orilla de un río y separado de él por un parapeto, es como un bañista temeroso de mojarse los pies.

Por el tiempo en que se terminaron las Casas del Parlamento, el resurgimiento gótico había avanzado tanto que el estilo en que se trazaron aquéllas había sido anatematizado ya por los nuevos arquitectos góticos. Estos habían revisado el campo entero de la arquitectura ojival y habían determinado que los verdaderos principios podían fundarse solamente en las construcciones del siglo XIV. Por algún tiempo esta creencia fué ley, por más que cierto número de prácticos vagara en derredor de dioses extraños, hacia el gótico de Alemania, Venecia ó España. Dejando á un lado á Pugin, el precursor, los hombres que primeramente llamaron la atención hacia el tiempo en que se puso la última piedra de la Torre de Victoria (1860-61), fueron aquéllos á quienes se atribuirá en lo futuro la imitación acabada de la arquitectura gótica en Inglaterra. Eran Rafael Brandon, el arquitecto de la iglesia de Ir-

FIG. 211.—MONUMENTO Á W. SCOTT. EDIMBURGO. (KEMP.)

vingate, en Gordon Square; G. E. Street, aquel demonio de la energía á quien se deben el Tribunal (Law Courts, figuras 205 y 207), las adiciones á la catedral de Bristol y un diseño gótico para la Galería Nacional; Butterfield, el creador de Todos los Santos, en la calle de Margaret, y del Colegio Keble, en Oxford (fig. 208); Pearson, el arquitecto de la catedral de Truro, de la iglesia de San Juan Evangelista en el Red Lion Square (fig. 209) y del pórtico Norte de la Abadía de Westminster; Burges, cuyas obras más importantes son la valla de la catedral de San Finn, en Cork, y el Castillo de Cardiff; Sir Gilberto Scott, el más activo de todos, que llega á su mayor altura en el interior de la capilla del Colegio de Exeter (fig. 206), en la iglesia de Doncaster Parish (fig. 203), en la de San Miguel, de Hamburgo, y en la catedral de Santa María, de Edimburgo; Brooks, que está bien representado por la iglesia de Santa Columba, Londres N.; Bodley, el arquitecto de la iglesia de Eccleston, y el más simpático y justamente inspirado de todos, cuyo hermoso proyecto para el campanario de la iglesia de Cristo, en Oxford, no ha sido completamente acabado (fig. 210); Goldie, el arquitecto de San Vicente, en Cork; Sir Arturo Blomfield, que construyó

FIG. 212.—CATEDRAL DE WESTMINSTER. PÓRTICO. (BENTLEY.)

FIG. 213.—IGLESIA DE LA TRINIDAD. CALLE SLOANE. (SEDDING.)

la nave actual de San Salvador, en Southwark, y muchas iglesias, y otros, en gran número.

Junto á ellos trabajaron algunos otros arquitectos, que usaron de las formas góticas de manera más libre y arbitraria, generalmente con una completa falta de éxito. El más conspicuo de ellos era Alfredo Waterhouse, que alcanzó, con su energía y capacidad para los negocios una boga que de ningún modo le correspondía por sus dotes puramente artísticas. Oxford, Edimburgo, Manchester (fig. 204) y Londres han soportado grandemente su actividad.

Fig. 214.—Catedral de Westminster. Nave central. (Bentley.)

La última fase del resurgimiento gótico es un eco del caos del período Tudor. El detalle gótico se emplea de modo magistral y arbitrario, y demasiado á menudo con una completa despreocupación de la belleza y de la articulación lógica, que hace á una forma consecuencia natural de otra. Sería difícil hablar de algo más feo, por ejemplo, que la tracería de las ventanas, ó más fuera de razón que el relleno de las enjutas entre los arcos de la nave, en la admiradísima iglesia de la Santísima Trinidad, de Chelsea, obra de Sedding (fig. 213). Libertades tan grandes se ha tomado Mr. Mackenzie en su Colegio Marischal, de Aberdeen (fig. 217); pero en él un sentimiento de belleza rige el conjunto—como sucede con el interior de la Biblioteca Rylands, en Manchester, de Mr. Basilio Champneys (fig. 216) y con el diseño para el exterior de la Galería Nacional Escocesa de Retratos, de Sir Rowand Anderson.

El desarrollo del resurgimiento gótico es curioso. Empieza con el estilo perpendicular, cae—ó se levanta—invariablemente hasta las primeras formas del ojival, y luego, invaria-

blemente también, vuelve atrás hasta encontrarse en la mezcla del perpendicular con el Renacimiento, que ocasionó la primera muerte del gótico. Entre todos quizá, el arquitecto moderno que ha logrado mayor éxito en el libre, pudiera decirse en el irresponsable empleo de estas formas mixtas, que prevalecieron primeramente en Inglaterra en los tiempos Isabelinos y Jacobitas, es Mr. T. G. Jackson, cuyo genio está dotado de flexibilidad notabilísima. Su obra en Oxford—y en otras partes—es una continuación singularmente feliz de las tradiciones locales.

Fig. 215.—Catedral de Westminster. Capilla Brampton.

El resurgimiento clásico, como el gótico, sobrevive hoy en cierto número de edificios, en los cuales se emplean sus formas con toda la libertad compatible con su génesis y con una flexibilidad enteramente nueva. Uno de los mejores ejemplos es el nuevo edificio para la Compañía de Seguros de Glasgow, en Euston Square, obra del Profesor Beresford Pite (fig. 218), en la cual la severidad griega está realzada con toques de libre diseño hábilmente ingeridos en la concepción principal.

Este es, acaso, el lugar en que debemos hacer constar el hecho de que todos estos resurgimientos ocasionaron un coro de protestas de cuantos creían firmemente que la arquitectura, como otras artes, pero quizá en un grado todavía mayor, debía expresar las ideas vivas de su tiempo. Tal contienda es tan inevitable que constituye un hecho evidente, porque ninguna arquitectura, seriamente aplicada, puede dejar de ser expresión de su época. Cuando la erudición clásica y la arqueología son las preocupaciones intelectuales directoras de una generación, se ven constreñidas á encontrar expresión en su arte y á convertirse, por su cuenta, en documentos válidos para lo porvenir. Lo mismo sucede con la restauración. En una edad

FIG. 216.—BIBLIOTECA DE RYLAND. MANCHESTER. (BASILIO CHAMPNEY.)

de restauración se debe restaurar: sólo que hemos de tener cuidado con lo procedente en cada caso antes de entrar en materia. Si un ejemplar arquitectónico es famoso por cualidades que no se pueden restaurar—por lo que le acompaña ó por la gloria que le ha dado el tiempo—dejémoslo tal como esté. Pero si es bello por la hermosura de su diseño—como la torre del Angel, de Canterbury—ó por el papel que representa en una agrupación—como el Campanile veneciano,—se impone la restauración mejor que pueda hacerse. Nuestro fracaso ó nuestro éxito en la empresa será juzgado por la posteridad y formará parte del distintivo permanente de nuestro tiempo. La moraleja que de todo esto se desprende es la de que de poco sirve esforzarse por imbuir en algún arte principios que no se compadecen con el carácter intelectual de la época. El siglo XIX, en general, fué un siglo crítico é investigador, mucho más aficionado á buscar causas que á producir resultados nuevos, y gran parte de su arte, especialmente en aquellas ramas que más tienen que ver con la erudición, fué más científico que estético en sus inspiraciones. Si se intenta seguir el desarrollo interno, el crecimiento natural é inconsciente de la arquitectura británica es sólo por la luz que arroja sobre el carácter y el hábito de pensar ingleses. Uno de

FIG. 217.—COLEGIO MARISCHALL. ABERDEEN. (MARSHALL MACKENZIE.)

sus rasgos más patentes es, por desgracia, una falta: el de la instabilidad. El instinto francés, ó quizá determinación razonada, es la adhesión á todos los brotes de la tradición propia. Este instinto ha sido, y es todavía, una de las principales causas de su predominio general en la esfera de la vida del arte. Un arquitecto francés, para resolver un problema que se le ofrece, se contenta con lo que encuentra de indígena en su arte. Introduce sólo las modificaciones requeridas por las circunstancias especiales. De aquí resulta una continuidad en sus formas que no existe ni ha existido de modo tan notable en la construcción inglesa. Si los ingleses tenemos el valor de nuestros defectos, podemos consolarnos solo á medias, y si poseemos cierto número de estructuras en las que se ha empleado con extraordinaria habilidad un método ecléctico, apenas puede esto resarcirnos de la falta de un cuerpo artístico homogéneo como lo es la arquitectura francesa del Renacimiento.

FIG. 218.—EDIFICIO DE SEGUROS DE GLASGOW, EUSTON SQUARE. (BERESFORD RITE.)

BIBLIOGRAFÍA

REV. A. BARRY, *Life and Works of Sir Charles Barry,* Londres, 1867. HITTORF, *Notice Historique et biographique sur la vie et les œuvres de Sir Charles Barry,* París, 1860. E. W. PUGIN, *Who was the Art Architect of the Houses of Parliament,* Londres, 1867. REV. A. BARRY, *The Architect of the New Palace of Westminster,* Londres, 1868. A. W. N. PUGIN, *An Apology for the Revival of Gothic Architecture in England,* Londres, 1843. El mismo, *State of Ecclesiastical Architecture in England,* Londres, 1843. El mismo, *The True Principles of Pointed, or Christian, Architecture,* Londres, 1841. FERREY, *Recollections of A. W. Pugin.* PAUL WATERHOUSE, *Life and Works of Augustus Welby Northmore Pugin,* en la *Architectural Review*, 1897. El *Ecclesiologist* para 1852. SIR G. G. SCOTT, *Personal and Professional Recollections,* Londres, 1879. A. E. STREET, *Memoir of G. E. Street,* Londres, 1888. C. EASTLAKE, *The History of the Gothic Revival,* Londres, 1872. COOPER y WILSON, *The Works of John Sedding,* en la *Architectural Review*, 1897. J. E. NEWBERRY, *The Works of J. L. Pearson, R. A.,* en la *Architectural Review*, 1896. C. SEDILLE, *L'Architecture Contemporaine en Angleterre, n. d. The Architectural Review,* passim, tomos I al XVIII.

FIG. 219.—CASA CONSISTORIAL. BELFAST.
(SIR E. BRUMWELL-THOMAS.)

CAPÍTULO XI

RENACIMIENTO MODERNO

En términos generales, el pleno resurgimiento gótico prevaleció próximamente durante una generación. Se le opuso entonces el que fué llamado de la «Reina Ana», un estilo compuesto de varias formas tomadas de Jones y Wren, de sus sucesores y de los arquitectos de Bélgica y Holanda. El primer edificio del nuevo gusto que llamó mucho la atención, fué el de las Cámaras de Nueva Zelandia, en la calle de Leadenhall (fig. 220). Era obra de Ricardo Norman Shaw, arquitecto genial, que ha sido considerado, desde entonces, como el guía principal del movimiento. Su obra siguiente de importancia en Londres fué la Oficina de Seguros en la unión de la calle de St. James con Pall Mall, que ofrece muy fuerte influencia flamenca. Después de un largo intervalo, siguió á ésta el

FIG. 220.
CÁMARAS DE NUEVA ZELANDIA, CALLE DE LEADENHALL.
(NORMAN SHAW.)

llamado groseramente Nuevo Patio Escocés, robusto ejercicio en un dialecto más inglés; y luego, algunos años más tarde, los diseños para la reconstrucción de distritos enteros de Londres, cuyos principales resultados, al presente, son el Teatro de la Alegría (Gaiety, fig. 225), y el Hotel Piccadilly (fig. 221). Entretanto, la actividad de mister Shaw ha sido extremada en el país, construyendo gran número de casas de campo, en las que ha usado con gran habilidad, vigor y originalidad, ideas tomadas de los *Chateaux* franceses, de los *hôtels-de-ville* belgas y del primer renacimiento inglés. El movimiento general de su arte ha ido del eclecticismo pintoresco con que empezó hasta algo más en armonía con el genio de Iñigo Jones.

FIG. 221.—EL HOTEL PICCADILLY. (NORMAN SHAW.)

Y en esto se ha llevado tras sí á toda la arquitectura inglesa. Porque al fin nuestros mejores arquitectos, que son, en gran parte, discípulos suyos, parecen haberse asentado en la convicción de que su verdadero camino está en volver al señalado por Jones y Wren, y desenvolver la forma del Paladiano que, por las obras de ambos, apareció como apropiada á nuestras necesidades, carácter y clima. Durante los últimos diez ó quince años se han erigido en Londres y en las provincias muchos edificios importantes, en un estilo que puede llamarse justamente el vástago legítimo de nuestros dos grandes arquitectos. Dentro de nuestros límites es imposible dar ni siquiera una mera lista de todos ellos, y he de contentarme con nombrar á unos pocos de los más afamados. Mr. Belcher, conspicuo por

FIG. 222.—PARQUE KINMEL. (NESFIELD.)

la flexibilidad de sus facultades de dibujante, responde por el Instituto de Peritos Contadores privilegiados (fig. 226), y por la «Casa Electra» (fig. 228), ambos en la City, y también por numerosos edificios, en los cuales se usa de algo que se aproxima á un estilo nuevo—engendrado, aparentemente, por una secreta afición al arte nuevo de Alemania. De éste, los ejemplos más recientes son la tienda de Mappin, en la calle de Oxford; el edificio de la Asociación Médica, en el Strand, y la Oficina en el ángulo noroeste de la calle de St. James, que consagra el último rincón de esta «celebrada eminencia» al Seguro. La objeción principal contra estos dibujos se basa en las limitaciones prácticas del entendimiento humano. Si un arquitecto pudiera inventar todo un estilo, desde los principios iniciales hasta el último detalle decorativo, tendría libertad para dibujar á su sabor. Pero en el mundo no ha habido hombre capaz de tanto. El más atrevido innovador ha tenido que admitir parte del idioma antiguo, retorciendo su significado y generalmente sustituyendo su propio *sic volo* por una relación comprensible entre la forma y el propósito. En las calles de Londres se encuentran aquí y allá señales de que este último estilo ha arrastrado á algunos seguidores. El método más tradicionalista impera en el Tribunal Central Criminal, de Mr. Mountford, ya fallecido; en el Hotel Waldorf, de Mr. Marshall-Mackenzie (fig. 224), y en gran número de construcciones

FIG. 223.
NUEVO COLEGIO DE CIENCIAS.
SASTH KENSINGTON. (SIR ASTON WEBB.)

FIG. 224.—EL HOTEL WALDORF.
(MARSAHLL MACKENZIE.)

diversas que han transformado rápidamente nuestras calles.

Un grupo importante de diseños son los que se refieren á la explosión de actividad oficial constructiva que, en lo futuro, se podrá mirar como el principal título de nuestra gratitud hacia el Gobierno, entre 1895 y 1906. Mr. William Young se dió á conocer por las obras que hizo en Gosford, Midlothian, en Culford, Suffolk, y en Glasgow. Su Casa Consistorial en la última ciudad nombrada (fig. 227) no es totalmente satisfactoria, sobre todo porque la fachada principal se compadece desfavorablemente con los costados. Pero en conjunto el edificio es magnífico, interior y exteriormente, sin vulgaridad ni excesivo adorno. Cuando se resolvió que el desgraciado caserón de Pall Mall, que había servido tanto tiempo para Ministerio de la Guerra, desapareciera y fuera sustituído por un palacio en White Hall, la decisión de confiar el encargo á un arquitecto experimentado no sorprendió á nadie. El Almirantazgo había sido hecho en virtud de un concurso que había dado á Londres una oficina más conveniente, pero le había hecho cargar con algo arquitectónicamente muy malo. Así, pues, Young recibió el encargo del Ministerio de la Gue-

FIG. 225.—EL TEATRO GAIETY. (NORMAN SHAW.)

FIG. 226.
INSTITUTO DE CONTADORES PRIVILEGIADOS (BELCHER.)

FIG. 227.—CASA CONSISTORIAL DE GLASGOW (YOUNG.)

rra, y J. C. Brydon, otro escocés, fué comisionado para la creación del grupo de oficinas para la Junta de Comercio, la Junta de Gobierno local, etc., en la esquina de la calle y del Square del Parlamento. El Ministerio de la Guerra, de Young (fig. 229) está expuesto á censuras por cierta falta de congruencia entre el diseño y el propósito, mas, en general, tiene amplitud y dignidad y está libre de ese carácter de libro de pautas que estropea tanto de la arquitectura de Londres. El palacio de Brydon presenta una nota distinta. Si en su concepción general tiene mucho de vulgar, merece respeto por lo refinado de sus detalles y por su feliz distribución. El patio circular puede haberse inspirado en Iñigo Jones, pero es muy inferior al correspondiente en el Whitehall, del gran artista. Un tercer edificio, emprendido casi al mismo tiempo que estos dos, es el Colegio nuevo de Ciencias en South Kensington, en el cual Sir Aston Webb, continuando su camino por libertarse de la paralizadora influencia de Waterhouse, produjo un edificio en el que se descubre poco, si bien verdadero Renacimiento (fig. 223). Un paso adelante en la misma dirección se puede comprobar en su diseño para la ingeniosísima es-

FIG. 228.—EDIFICIO «ELECTRA» (BELCHER.)

tructura que se alza hoy al extremo del Mall, para vivienda del primer Lord y del primer Lord Naval del Almirantazgo, y para disimular la ruptura del eje en la avenida que va de la estatua de la reina Victoria á la de Carlos el Mártir. Los edificios más privilegiados erigidos al mismo tiempo que todas estas construcciones públicas, se distinguen, en su mayor parte, por el respeto hacia la tradición del renacimiento inglés. Son mucho menos frecuentes de lo que eran las experiencias de estilos aportados de climas muy diferentes de los nuestros, y el gótico ha desaparecido, de hecho, del campo seglar. Entre los mejores diseños que se han llevado á cabo desde que comenzó la nueva corriente, debemos mencionar el Círculo de Mr. Reginaldo Blomfield en la esquina de la calle de Suffolk y Pall Mall (fig. 232); las manzanas de casas de Mr. F. E. Williams, en las calles de Regent y St. James; la gran

FIG. 229.—EL MINISTERIO DE LA GUERRA. (YOUNG.)

FIG. 230.

INSTITUCIÓN PROVIDENTE DEL REINO UNIDO. (H. T. HARE.)

FIG. 231.—TIENDA, CALLE DE WIGMORE. (WALLACE Y GIBSON.)

FIG. 232.
CLUB «UNITED UNIVERSITY»
(REG. BLOMFIELD.)

tienda roja y blanca de Mr. Atkinson, en la calle de Oxford, y la Casa Iglesia del Bautista, de Mr. Keen, en Holborn. Gran número de edificios diversos se han elevado en Londres, Edimburgo, Glasgow y otros puntos durante la última década, signos evidentes de buena enseñanza, habilidad y facilidad de pensamiento. Se encontrarán ejemplos de ellos entre las ilustraciones de este capítulo. Para dentro de pocos años se nos promete otra seria adición á nuestros monumentos públicos en el County Hall, que se ha de erigir en el lado Sur del río, según los diseños de Mr. Rodolfo Knott. Tendrá en su aspecto general un afortunado punto de originalidad que es lo que principalmente falta á la Casa Consistorial, espléndida casi, de Sir E. Brumwell Thomas, en Belfast. En ella la seguridad de Wren se lleva quizá hasta una línea más allá de lo conveniente. No se puede negar, sin embargo, que su Casa Consistorial es para Belfast tanto como San Pablo para Londres.

FIG. 233.—PORTAL,
CALLE DE NEWGATE.

FIG. 234.—EDIFICIO
DE ASEGURADORA. EDIMBURGH.
(J. M. DICW-PEDDIC.)

Mientras estos, y no pocos más arquitectos, ayudaban al restablecimiento de la tradición inglesa, habíase prodigado mucha habilidad extraviada en estructuras sin verdadero carácter arquitectónico, tales como el Instituto Imperial, el nuevo Museo

de Victoria y Alberto, y la nueva catedral de Westminster, de los cuales, los dos últimos muestran evidentemente gran habilidad por parte de sus creadores, pero con el mismo defecto radical en los diseños de ambas. No hay congruencia ninguna entre su plan y propósito, en conjunto, y la escala, estilo y distinción de su arquitectura externa. Un Museo que consiste en unas cuantas salas enormes no tiene necesidad de cúpulas, minaretes y pagodas sobre su techo. Esto falsifica la declaración de su objeto, y aun embaraza la distribución de la luz, que es una de las primeras necesidades en salas de exposición. Todavía menos debiera una iglesia, que consiste en un imponente salón, estar empaquetada exteriormente en una multitud de pequeños aditamentos, inorgánicos en la disposición y excesivamente delicados en el detalle. Sin embargo, el exquisito gusto en el dibujo del ya fallecido Mr. Bentley, llega casi á justificar la erección de una catedral bizantino-itálica casi á la sombra de la Abadía de Westminster.

FIG. 235.—PORTAL. (LANCHESTER Y RICKARDS.)

FIG. 236.—CÁMARAS EN LA CALLE DE ST. JAMES. (NORMAN SHAW.)

Tal vez el movimiento más importante, y de seguro el más afortunado en la última fase de la arquitectura británica, ha sido el que ilustran innumerables casas de campo, grandes y pequeñas, erigidas durante el último cuarto de siglo. La bondad de los planos ha sido virtud de los constructores ingleses de casas durante muchas generaciones, y ahora se ha añadido á esa virtud una arquitectura meditada-

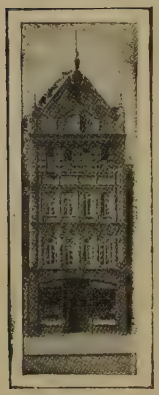


FIG. 237. TIENDA. EDIMBURGO.

mente significativa. Los estilos usados más comúnmente son una forma juguetona del Paladiano inglés y un desarrollo del último Tudor, que le precedió inmediatamente. Podemos presentar como ejemplos de ambos estilos la casa nueva edificada por Mr. Norman Shaw para Lord Portman, y la casa en los jardines del Palacio de Kensington, proyecto de Mr. Felipe Webb, para Lord Carlisle.

Una evolución que se advierte menos en el mundo, pero que de ningún modo se puede pasar en silencio, es la que guarda relación con el diseño de casas pequeñas, iglesias pequeñas, edificios públicos pequeños en aldeas y pueblos. Una generación atrás, se gastaba lo menos posible en tales edificaciones, que se echaban fuera casi siempre como si fueran panes de cuatro libras. Se ha verificado un cambio muy grande—por todos lados en el campo estas empresas humildes se llevan á cabo con un espíritu que siquiera deja lugar al arte—aunque frecuentemente, á decir verdad, encontremos que sus creadores caen en una equivocación muy excusable al intentar que cada iglesia ó casa de aldea lleve más complicado diseño del que debiera tener. Pero está muerta, ó moribunda por lo menos, la indiferencia antigua, y se pueden citar centenares de ilustraciones de oportunidades modestas felizmente aprovechadas. En este respecto debe adjudicarse á Escocia la palma de la prioridad. Allí—quizá como resultado del sistema del «fening», mucho más favorable al arrendatario que el de «building-leases»—la claridad del pensamiento en el diseño y

FIG. 238.—BANCO COMERCIAL DE ESCOCIA. GLASGOW. (SIDNEY MITCHEL.)

el cuidado en la ejecución se han hecho notar mucho antes que en Inglaterra. Los arquitectos escoceses son, con todo, bastante menos eclécticos que los ingleses; tienen un respeto casi francés por la tradición, y la variedad es mucho mayor al Sur que al Norte del Tweed.

Resulta de esto que Escocia, en general, está singularmente libre de esas excursiones hacia las formas exóticas de construcción que desfiguran tanto las ciudades inglesas. En realidad, la única extravagancia de que tiene que arrepentirse es del empeño que tuvo en bautizar á Edimburgo como la Atenas del Norte, naturalizando la arquitectura griega en esta ciudad y sobre todo en la hermosa Glasgow. Hay que admitir que tal intento se hizo con habilidad no escasa; sin embargo, sus resultados, especialmente en la capital mercantil, son no poco depresivos.

BIBLIOGRAFÍA

Para mayor información sobre los puntos tratados en este capítulo, se puede hacer sólo referencia á los periódicos corrientes *The Architectural Review, The Builder, The Architect,* la *Architecture Contemporaine en Angleterre,* de Mons. C. Sedille, etc.

FIG. 239.—CHIMENEA.
(NORMAN SHAW.)

FIG. 240.—MANUSCRITO DE ARUNDEL N.º 83, FOLIO 131 *b*
Museo Británico.)

Fig. 241.—Salterio, Ms. Cotton Nero, c. xiv.
(Museo Británico.)

Fig. 242.—Manuscrito de Arundel, 83; folio 132.
(Museo Británico.)

CAPITULO XII

ALGUNAS ARTES MENORES

HIERROS

En un Manual dedicado á tratar de las Bellas Artes no se puede consagrar mucho espacio á las actividades menores que, cuando más, no consiguen libertarse de sus condiciones de utilidad. Sin embargo, tratándose de las Islas Británicas no se las puede pasar en silencio por lo que han ayudado á llenar el hueco á que tantas veces hemos aludido.

Se ha hablado ya bastante de las industrias artísticas de estas islas durante los largos períodos que transcurrieron antes de que las más elevadas formas del arte comenzaran á desenvolverse. Hemos de dar ahora alguna noticia de ciertas actividades puestas en práctica en tiempos posteriores, en coexistencia con las artes mayores de la arquitectura, escultura y pintura.

Pocas industrias tienen mayor atractivo que las que se basan en el hierro. El hierro, el más extendido de los metales, es el

que mejor se adapta á todas las diversas necesidades del hombre. Por otra parte, es notablemente destructible si no se le trata con cuidado. Consecuencias de este defecto, principalmente, son las profundas divergencias que se suscitan entre los arqueólogos en las cuestiones referentes al tiempo que lleva empleándose y á la extensión de su empleo en varias épocas. Parece indudable que los egipcios lo conocían ya, por lo menos desde el año 2000 antes de J. C. (1). Según sus propios informes, que, sin embargo, no son muy dignos de crédito, los chinos lo conocieron por lo menos al mismo tiempo. En Mesopotamia no se puede asegurar que lo usaran con anterioridad al año 1000 antes de J. C., aproximadamente. En Siria se conoció algo antes; antes aún quizá en Grecia, y en la India tan pronto como en Grecia, por lo menos. No hay certeza todavía acerca del tiempo en que el trabajo del hierro entró en la metalurgia de la Europa occidental por ser nuestros climas húmedos más destructores de pruebas que los del oriente. Los focenses de Marsella explotaron las minas de hierro en España desde una época comprendida entre los años 600 y 500 antes de J. C. Las excavaciones de Bibracte han revelado un antiguo Sheffield, en donde se trabajaba el hierro y aun el acero. Los galos alcanzaron fama por su habilidad en trabajar el hierro mucho antes de los días de César, y los bretones serían probablemente poco inferiores á ellos. En ambos países se empleó el hierro como medio de cambio en forma de anillos. Es tal el clima de estas islas, que han sobrevivido muy pocos objetos procedentes de aquellos tiempos romanos que tan ricas cosechas han dejado más al Sur. Una silla plegable, con adornos de bronce, unos cuantos morillos, candelabros y goznes, completan nuestro catálogo. Descendiendo á siglos posteriores, en los que tuvieron efecto influencias varias de fuera—escandinavas, danesas,

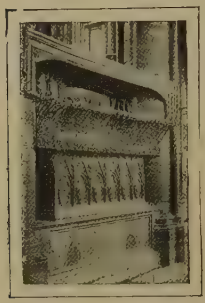


FIG. 243.—SEPULCRO DE LA REINA LEONOR. (ABADÍA DE WESTMINSTER.)

(1) El argumento de que si podían tallar la diorita, la sienita, el pórfido y otras piedras duras muchos siglos antes del año 2000 antes de J. C. debían conocer el hierro, carece por completo de fuerza; porque dados el tiempo y la paciencia sin límites que los egipcios, según es notorio, estaban siempre dispuestos á emplear en sus obras, las rocas más duras podían ser trabajadas sin hierro.

sajonas,—encontramos que los progresos en el trabajo del hierro se han de buscar todavía en las bisagras principalmente. Éstas se conservan mucho mejor que los demás objetos. Estaban seguramente fijas en la madera, y con frecuencia protegidas contra el orín. Parece ser que en estas islas llegaron á tener una forma primorosa antes que en otros lugares, y que, por consiguiente, á causa del ornamento se conservó más largamente la base utilitaria. Su forma elemental era la de una faja de hierro que abrazaba la puerta por ambos lados y sujetaba por su centro el espigón encajado en la jamba. Á ella se añadieron piezas accesorias con frecuencia en forma de media luna que la dieron adherencia mayor á la madera. La unión de estas fajas con el encaje estaba protegida en las puertas inglesas por la superposición de la jamba que protegía la parte más débil librándola del alcance de toda violencia. Un ejemplo primitivo é interesante de esta disposición se puede ver en la puerta de la iglesia de Stillingfleet, Yorkshire, en donde las partes que trabajan se combinan con la representación de un barco viking y otros signos que tienen carácter de adornos. Otra muestra antigua es el de los goznes de una puerta de la iglesia de Willingale-Spain, en Essex, á los que se puede agregar los de otra puerta de Eastwood, cerca de Rokford, en el mismo condado. Otros ejemplares muy conocidos están en Erith, Maxstoke, Weston-Barton, Margaret Roding, Compton-Norton, Leicester, Kingston-Lisle, Sparsholt, Haddiscoe, Kenilworth, Raveningham, y las catedrales de Gloucester, Hereford, Peterborough y Chichester. Algunas hermosas bisagras procedentes de San Albano se guardan en el Museo de Victoria y Alberto.

Fig. 244.—Puertas de las Ánimas. Oxford.

Todos estos ejemplares son de mera herrería y en ellos el hierro está trabajado con martillo solamente. Hiciéronse después obras más complejas, en las que se usaron temples, llevando el hierro calentado al rojo-blanco á matrices de metal. Este segundo estilo se llevó á grado de perfección, ó por lo menos á gran primor, en Francia, en donde vemos las grandes puertas de Nuestra Señora, que nos hacen pensar en la voluta romana. Las obras de fragua no fueron tan ambiciosas en Inglaterra. Uno de los ejemplares más hermosos es la puerta Sur que da á los claus-

tros, en la catedral de Durham. Pero parece ser de origen francés, aunque más inglesa que francesa por el diseño. En ella todavía representan los goznes el motivo principal, pero con el tiempo llegaron frecuentemente á ser desconocidos y el trabajo del hierro apareció en las puertas como una mera superficie de ornamentación y refuerzo. De éstas, quizá el ejemplar inglés más hermoso lo suministra el portal del Priorato de Worksop. Tiene doble puerta; el dibujo se detiene en las líneas verticales de la abertura central y los goznes quedan ocultos. Este ejemplar data aproximadamente de fines del siglo XII y dió motivos á otras muchas obras de la misma clase en Oxfordshire, Herefordshire, Somersetshire y otras partes.

FIG. 245.—REJA PROCEDENTE DE SAN JUAN. FROME.
(Museo de Victoria y Alberto.)

Menos continuas que los goznes en el proceso de su ilustración, pero más importantes, son las rejas que antiguamente existían en tan copioso número en nuestras iglesias y catedrales. Un resabio peculiar parece haberse mostrado en varias ocasiones en su destrucción, y á nuestros días han llegado pocas relativamente. Muchas de las que quedan están construídas de fajas de hierro retorcidas en espirales, lazos, cuadrifolios y otras formas sencillas, sujetas por zunchos y puestas en armaduras protegidas por pernos en la parte alta y ceñidas á veces por tiras planas de hierro taladrado. Son buenos ejemplares la verja del coro de la catedral de Lincoln; la de un sepulcro en San Albano; la procedente de la catedral de Chichester, que se conserva en el Museo de South Kensington, y la hermosa reja de San Swithin, en Winchester, que es la más antigua y al mismo tiempo la más bella obra de su clase que subsiste. Data de los últimos años del siglo XI. La más importante de todas las rejas que subsisten, sin embargo, es la «herse» sobre el sepulcro de la reina Leonor, en la abadía de Westminster (fig. 243). Pertenece á la clase de

obras de fragua y es el único ejemplar primitivo, tanto de Inglaterra como del dominio real de Francia (al que en la

FIG. 246.—PUERTAS DE CANADÁ. PALACIO DE BUCKINGHAM.

práctica se había limitado el método durante un largo período), cuya fecha se conoce. Fué hecha en 1294 por Tomás de Leghtone (Tomás de Leighton Buzzard) por la suma de 13 libras. La consideración de las fechas y otros detalles revela de modo verosímil que esta clase de obras tuvo origen en Inglaterra, que los herreros franceses se apoderaron de ella con su acostumbrada prontitud, la llevaron hasta la riqueza extravagante de los goznes de Nuestra Señora y luego la abandonaron por falta de patrones para labor de tanto coste.

FIG. 247.—PUERTAS DE LAS NAVES LATERALES AL CORO. SAN PABLO.

El siglo XIII fué el gran siglo de los herreros. Sus ambiciones estéticas estaban entonces plenamente desarrolladas y el progreso no les había abierto aún camino real para sus realizaciones. Todas las operaciones que intervinieron entre la entrega en la fragua de barras de hierro toscas y la producción de una obra como la reja de San Swithin fueron hechas por sus propias manos, bajo la inspección de su mirada falible, pero magistral. Dejando aparte la obra de fra-

gua, sus materiales y el modo de usarlos eran tan expresivos como los de un pintor; y así, para el estudiante moderno, sus producciones tienen un atractivo cada vez mayor. Dice Mr. Starkie Gardiner (1): «El rápido y decisivo tratamiento del hierro mientras está transitoriamente en una condición plástica debe mirarse como el verdadero arte del herrero y lleva necesariamente á vigorosos y varoniles efectos. Los instrumentos de la forja consisten propiamente en la hornaza y el fuelle, el martillo y el yunque, las tenazas y los escoplos.»

FIG. 248.—URNA DE PLOMO. PARHAM.

Con el siglo XIV nuevos métodos y nuevos instrumentos vinieron á complicar su práctica y á privarla en no pequeña parte de su espontaneidad é individualidad. El uso del hierro como elemento decorativo empezó probablemente en este país, de donde se extendió hacia el Sur y hacia el Oeste. Pero los trabajadores ingleses del hierro perdieron la supremacía, en parte, por la quiebra general del arte en los comienzos del siglo XV, y en parte, por la mayor actividad de sus rivales del Continente. En el uso del hierro para fines que son exactamente propios de él, sólo fueron igualados por los franceses. En forzar las aptitudes del hierro y emplearlo en cosas más adecuadas á la madera ó á materiales más dúctiles, se quedaron muy atrás. La historia del trabajo de metal en Inglaterra como expresión espontánea de ideas estéticas llega á un fin temporal con el principio de los dos siglos de turbulencias políticas y religiosas, que ocurrieron entre 1450 y 1650. En tiempos posteriores volvió á inspirarse en las cosas de fuera y produjo muchas obras hermosas, en las que la sujeción y propiedad del gusto inglés se hacen de nuevo conspicuas; pero

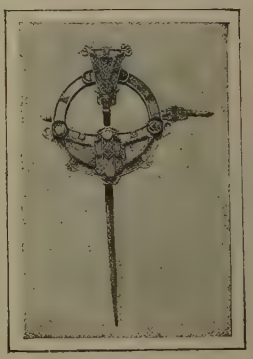


FIG. 249.—BROCHE DE TARA.

(1) *Ironwork:* South Kensington Handbook, 1907.

ya no pudo blasonar de un carácter fuerte y propio por estar muy lejos de sus rivales en la magnificencia, que asombra en cierto modo por su impropiedad. En nuestros mismos días el trabajo del hierro, como otras artes, ha brotado con vida nueva y enérgica, y está produciendo resultados que son con frecuencia enteramente admirables.

FIG. 250.—ESMALTE CÉLTICO PROCEDENTE DE POLDEN HILL. *(Museo Británico.)*

ESMALTES

Lo que ha quedado de nuestros esmaltes indígenas poca luz puede dar, si es que da alguna, sobre el curso de las bellas artes en este país. Hay, ciertamente, documentos que parecen probar que la *industria* del esmaltador floreció en él durante la Edad Media, pero su obra no parece haber llegado á los límites de las bellas artes, como sucedió en Italia, Francia y Alemania.

Como artistas industriales, los esmaltadores célticos (figuras 249-1) ocuparon lugar preeminente, y, en siglos posteriores, el método tuvo empleo efectivo en la decoración de objetos útiles.

FIG. 251.—CÁLIZ DE ARDAGH. *(Museo de Dublin.)*

Los latones esmaltados (candeleros, morillos, etc.) de los períodos de Tudor y Jacobita son vistosos con frecuencia, y los esmaltadores de Battersea, en el siglo XVIII, mostraron un gusto agradable, unido á gran habilidad en su *métier*, pero el esmalte inglés sólo puede aspirar á un lugar entre las bellas artes por la producción de retratos en miniatura, siguiendo el camino que enseñaron los Petitots. Durante los últimos veinticinco ó treinta años ha tomado parte, desde luego, en el resurgimiento general de todas las formas del arte, pero en la práctica se ha restringido su empleo á la decoración.

VIDRIOS DE COLOR

Quizá la de mayor atractivo entre todas las artes subsidiarias es la de producir con los vidrios coloreados y pintados un coronamiento y complemento para la arquitectura. Los que han errado durante horas ó días por las grandes catedrales que conservan aún su corona de colores, por York ó Chartres ó Le Mans, ó por el relativamente humilde santuario de Gouda, consideran, creo yo, los vidrios como el elemento vivificador del conjunto. Son para una iglesia lo que son los ojos para la faz humana. Y con todo están, ó deben estar, estrictamente subordinados. El arquitecto debe herir la tecla y el vidriero hacer sonar la nota. Estos conjuntos son los más satisfactorios de todos aquellos en que se ha seguido con mayor inteligencia este principio.

FIG. 252.—CAPA PLUVIAL DE SYON.
(Museo de Victoria y Alberto.)

Se ha intentado referir al Oriente el arte de cubrir ventanas con vidrios de colores, como tantas otras artes. Faltan, sin embargo, eslabones en la cadena de la demostración. Los mosaicos vidriados puestos sobre tracería de yeso en los edificios sarracenos, son, sin duda, la progenie de una tradición antigua; pero el deseo de hacer entrar las grandes aberturas necesarias en los climas europeos en el esquema decorativo, fué una fuerza desconocida en el esplendor de la luz oriental.

En la Europa occidental parece haberse desarrollado la costumbre casi de repente, y puede quizá llegarse tanto á la súbita percepción de que la arquitectura podía estar iluminada del mismo modo que los libros de misa como á una lenta evolución semejante á la de la arquitectura misma. Los vidrios más antiguos que podemos señalar no son en modo alguno obra de hombres que se dan cuenta de su camino. Se ha asegurado que este arte se practicó primeramente en Francia, desde el reinado de Carlomagno. Pero de esto no hay verdadera evidencia. Las vidrieras más antiguas que existen hoy

datan del siglo XII (1), pero de tal fecha, si algo se puede descubrir en Inglaterra, es muy poco. El siglo XIII, sin embargo, nos ha dejado rica herencia en vidrios—en Canterbury, York, Lincoln, Salisbury, etc.,—y en el XIV, el arte adquirió mayor actividad que en cualquier otra parte, por haberse detenido temporalmente más ó menos, la actividad francesa. Alemania no se ocupó seriamente de este arte hasta fines del siglo XIII y comienzos del XIV.

Durante el período perpendicular se produjo en Inglaterra una cantidad inmensa de vidrios, especialmente después del advenimiento de Enrique IV. Esta actividad continuó hasta el período del Renacimiento, durante el cual, sin embargo, parecen haberse importado muchos de los mejores vidrios que se conservan en este país, procedentes de Francia y Bélgica. Las magníficas ventanas del Colegio del Rey, de Cambridge, fueron probablemente de origen flamenco, aunque de manufactura indígena (2). Todavía existen los contratos para ellos. Desde mediados del siglo XVI hasta mediados del XIX, el arte cayó en el abismo del abatimiento. Durante dos siglos y medio predominaron ideas equivocadas, y cuando al fin subió nuevamente á la superficie el concepto justo, tardó toda una generación en purificarse y aprender á hacer una ventana que pudieran mirar sin horror los que tenían familiaridad con el vidrio antiguo.

Este arte se divide históricamente en períodos correspondientes á los de la arquitectura ojival. De hecho, su desarrollo, como el de la arquitectura á que servía de coronamiento, es una transición continua, de tal modo, que con una vida bastante larga y una paciencia inagotable, todos los vidrios del país se podrían disponer en un cuadro no interrumpido de procedencia cronológica.

Hablando de un modo más ó menos arbitrario, la vidriería gótica puede dividirse así:

Primer estilo ojival, 1180 á 1300; ornamentado, 1300 á 1380; perpendicular, 1380 á 1520.

Unos cuantos fragmentos de fecha anterior al 1180, aproximadamente, se han llamado bizantinos, y el sentido del rena-

(1) Los alemanes asignan una fecha remota, nada menos que el siglo XI, á ciertas ventanas nada bellas de la catedral de Augsburgo, pero tal asignación no ha sido aún generalmente aceptada.

(2) Los cartones para estas ventanas se han atribuído, con algún indicio de justificación, al pintor de vidrios de Amberes, Dirick Jacopssone Vellert, que era el mismo grabador conocido por Dirk van Staren, según su monograma. (Véase *Burlington Magazine,* Octubre, 1907.)

cimiento llega á ser tan fuerte después de 1520, que el epíteto *gótico* tiene que ser abandonado.

La ventana del primer estilo ojival era un mosaico de colores ó pequeñas piezas de vidrio de crisol colocadas entre tiras de plomo, siguiendo y formando éstas el dibujo. El vidrio era también pintado, pero la pintura se limitaba al trabajo de favorecer las formas sugeridas por el emplomado y el color, y *nunca se empleó en sustitución de la disposición cuidadosa de los dos elementos nombrados.* Las partes puramente decorativas de las ventanas antiguas se hacían usualmente en grisalla, con poca mixtura de color entero. Por otro lado, las partes pictóricas — figuras y fondos — eran tan profundas, ricas y positivas de color cuanto lo permitía la transparencia.

El diseño general de las ventanas del primer ojival se puede repartir en cuatro clases:

1. Ventanas enteramente en grisalla.

2. Ventanas en forma de medallón, en las que se colocan sobre una armazón decorativa pinturas con forma y carácter de medallones.

3. Vidrieras historiadas, con personajes sagrados en pie bajo doseles fingidos ó en fingidos soportes arquitectónicos.

4. Ventanas en forma de candelabro, en las que aparecía la genealogía de Cristo poco más ó menos en la forma de árbol heráldico.

Además de lo indicado por cada una de estas definiciones, las ventanas del primer estilo ojival se distinguen por el carácter convencional del detalle, especialmente en los follajes, y por el uso de fondos sombreados con líneas que, al bajar el tono general y hacer al mismo tiempo resaltar el dibujo, no sólo no perjudican á la brillantez del vidrio, sino que efectivamente la realzan.

El segundo período, ornamentado, se distingue del primero en varias evoluciones:

1. Las ventanas son más pictóricas en su concepción general, haciéndose con frecuencia tan esquemático el dibujo, que abarca diversas «luces».

2. Los colores son más brillantes y alegres, y dejan pasar más luz.

3. Los ropajes de las figuras están mejor tratados y sus posturas son más naturales.

4. El follaje ornamental imita mejor las plantas verdaderas.

5. El emplomado se hace en realidad más ligero, aunque

á consecuencia del aumento de delicadeza en la pintura y de la mayor transparencia del vidrio se acusa más que antes.

En Inglaterra las mejores vidrieras ornamentadas se encuentran en la Capilla Merton, de Oxford; en la Sala capitular, nave central y presbiterio del Monasterio de York; en Tewkesbury, Wells, Salisbury, Gloucester y Bristol.

El tercer período, perpendicular, es más nacional en sus características que sus predecesores. Una ventana inglesa perpendicular se distingue mucho más fácilmente de una francesa ó alemana de su tiempo que un ejemplar del primero ó del segundo período. Los elementos distintivos son:

1. La menor importancia de los plomos, más divorciados del dibujo que lo habían estado nunca.
2. El creciente valor pictórico de la concepción general.
3. La presencia, en la arquitectura figurada, de los elementos perpendiculares que prevalecen en la verdadera arquitectura de piedra del mismo período.

La ventana perpendicular típica representa ó sugiere una colección de nichos, ó retablo, como un tabernáculo blanco plateado, lleno de figuras ricamente colocadas sobre fondos coloreados. Una gran ventana de éste estilo es, puede decirse, el retrato transparente de uno de los grandes retablos arquitectónicos del período, tales como el retablo Wallingford, en San Albano, ó los retablos de los Colegios Magdalen, de las Ánimas y Nuevo de Oxford. La combinación del tabernáculo casi blanco con las figuras coloreadas, llena á la vez los requisitos prácticos y los artísticos, porque la armadura arquitectónica deja entrar luz abundante, mientras que el color decora magníficamente.

Inglaterra es rica de vidrieras hermosas, procedentes de este tercer período. La ciudad de York es un perfecto museo de ellas; no sólo la catedral, sino otras muchas iglesias, especialmente la de Todos los Santos, en la calle del Norte, son ricas de vidrieras perpendiculares. Las antiguas ventanas de la antecapilla del Colegio Nuevo, de Oxford, entre las que aparece como una malaventurada intrusa la «Natividad», de Reynolds, son hermosas muestras de este estilo en sus primeros años. Las Ánimas tiene también algunos buenos vidrios de este período; también las tienen la iglesia abacial de Great Malvern, la catedral de Winchester, y otras iglesias en gran número.

Con el fin de su verdadera evolución arquitectónica, las ventanas historiadas perdieron su carácter decorativo y empezaron una rivalidad desastrosa con la más libre de las bellas

artes. Las características que la ligaban con la arquitectura de la que formaban parte, se suprimieron sistemáticamente. Anuláronse los plomos todo lo posible, y, finalmente, se disociaron del dibujo. El vidrio de crisol (1) se sustituyó por el vidrio

FIG. 253.—CAPA DE SAN SILVESTRE. SAN JUAN DE LETRÁN. ROMA.

esmaltado, con la pérdida consiguiente, tanto de transparencia como de seguridad. El detalle pintado se atendió por sí mismo y el realismo se introdujo en elementos de los que debía haberse excluído cuidadosamente. En Inglaterra, los ejemplares mejores de vidrios del Renacimiento, son total ó parcialmente de origen extranjero. La catedral de Lichfield posee algunas hermosas ventanas flamencas. Hay muchas en Oxford y en Coventry. La capilla del Colegio del Rey, de Cambridge, es un museo de vidrios del Renacimiento, que datan de los años 1516 al 1530.

Desde el fin del período Perpendicular hasta muy avanzado el siglo XIX, el verdadero arte arquitectónico de la vidriera de color estuvo oprimido en este país por toda clase de ideales equivocados. Durante el período del Renacimiento y los largos años de experimentos desgraciados que le siguieron, nada se produjo que tuviera algún *sello* nacional. Hasta que hubo transcurrido la mitad de la décimonovena centuria no comenzaron á mostrarse en el horizonte vislumbres del espíritu recto ni se echaron los cimientos de la evolución que por fin nos ha hecho capaces á la vez de apreciar la obra de nuestros antepasados y de producir algo no enteramente ajeno á ella en principio.

(1) Vidrio en el que se ha introducido la materia colorante entre los ingredientes originales, antes de la fusión.

BORDADOS Y TAPICERÍA

Es discutible quizá si se puede justificar la inclusión de la tapicería y los bordados en un Manual de las Bellas Artes. Al tratar del Arte británico, sin embargo, se ha de desear muy especialmente que no se los pase en silencio, porque son el mejor apoyo de nuestra tesis de que estas islas no estuvieron en modo alguno tan rezagadas en la actividad estética como algunos de nuestros críticos, y nuestros paisanos en no menor número, pretenden. Se deben señalar, juntamente con la producción de manuscritos iluminados, para demostrar que durante las épocas de tranquilidad de la Iglesia Cristiana los artistas eran tan activos y numerosos, proporcionalmente, de la parte inglesa del Canal como de la otra. Las labores de la aguja y las del pincel de los iluminadores sobreviven, mientras muchas cosas sustantivas perecen. Retablos, estatuas, vidrieras de colores, están á merced del garrote de un fanático. No pueden escapar ni resistir. Una capa pluvial ó un manuscrito pueden hacerlo: pueden resistir un golpe sin mucho daño ó pueden ocultarse. Como resultado tenemos capas pluviales y manuscritos en cantidad suficiente para probar que la

FIG. 254.—CAPA DE ASCOLI.

savia del arte corrió vigorosa por el árbol inglés, y que si no podemos rivalizar con nuestros vecinos más próximos en la masa de nuestra contribución al tesoro universal del Arte meridional, no es tanto porque nos hayan faltado artistas, como

porque hemos tenido nuestras revueltas en momentos desgraciados y nuestras riquezas demasiado pronto.

El hilado, el tejido y las labores de aguja conocíanse en estas islas desde tiempos muy remotos. Entre los depósitos neolíticos se han encontrado contrapesos de rueca perforados y grandes peines para llevar la trama hasta la urdimbre, al paso que, según descubrimientos hechos en Suiza, se sabe que el hilo de lino era conocido por los moradores de los lagos. Una vez sentado el conocimiento del tejido, el arte sobrevino naturalmente. El empleo del hilo no pudo persistir mucho tiempo sin sugerir los primeros experimentos con modelo, y estos experimentos enriqueceríanse hoy á la luz de lo que hicieron en el mismo sentido las civilizaciones antiguas. El diseño característico de nuestra primitiva civilización histórica parece haber sido el tartán, que ha llegado hasta nosotros en gran desarrollo en los tartanes de tribu, de Escocia. Boadicea llevaba una túnica de tartán el día de su desastre, como—según Dion Casio—la mayor parte de su pueblo. Industrias como el hilado, el tejido, el bordado y la confección de telas para prendas de vestir, *implicaban* arte mientras la obra se hacía por individuos sin maquinaria. El arte no necesitó que lo importaran. Surgió por sí mismo en cuanto los seres humanos se encontraron con materiales entre los dedos, á los que se dió variedad de colores, según el propio gusto y predilección.

Uno de los primeros trabajadores de aguja de quien tenemos algún conocimiento cierto fué la emperatriz Elena, madre de Constantino, princesa británica. Bordó una figura de la Virgen que existe aún en la iglesia de Vercelli (Bock, *Liturgische* Gewänder). Elena murió en el siglo IV de J. C. Es probable que las mujeres de Bretaña fueran hábiles bordadoras en aquel tiempo, como sabemos que lo eran tres siglos más tarde. Aun en el siglo VI estableciéronse clases para la ejecución de bordados para la Iglesia, y mucho antes de la conquista normanda la obra de las damas inglesas era famosa en todo el Continente. Las incursiones danesas contribuyeron sin duda á que se limitaran las industrias artísticas más estrechamente á los conventos y monasterios, que en los países continentales. La reliquia más célebre de las antiguas labores de aguja inglesas es el llamado Tapiz Bayeux, que, desde luego, no tiene nada de tapiz. Su mérito artístico es muy inferior al de otras obras inglesas del mismo período aproximadamente, y aun anteriores. Los hermosos estola y manípulo de

San Cuthberto, en Durham, datan del 910 de J. C. próximamente. Sabemos por las crónicas que las damas inglesas, desde la más elevada hasta la más humilde, amontonaron pacientemente una gran riqueza de labores de aguja durante los siglos góticos. Se recuerdan los nombres de algunas. Entre ellas estaban Ælfled, esposa del rey Eduardo el Viejo, cuyo nombre aparece en la estola de San Cuthberto. Otra Ælfled (ó Æthelfleda) regaló una colgadura pintada á la catedral de Ely. Se dice que San Dunstan dibujó los bordados, que fueron hechos por Ædelwyrme, noble señora de su trato; Emma, esposa de Ethelred y después de Cnut, y Ælgitha, primera esposa del rey Cnut, fueron generosas donantes de bordados á la Iglesia; Editha, la esposa del Confesor, bordó el vestido de éste para la coronación. Se recuerda que el Conquistador y sus compañeros se quedaron atónitos ante los espléndidos bordados que usaban los nobles sajones. Los normandos y sus mujeres empezaron á recogerlos é imitarlos. No es aventurado el decir que las labores de aguja de toda especie fueron para las ricas hembras de Bretaña, en los siglos góticos, lo que son los deportes en estos días de progreso. La riqueza de las catedrales inglesas en toda suerte de bordados era pasmosa. El catálogo de Lincoln hace ver que en la época de la Reforma poseía la catedral de seis á setecientas vestiduras floreadas, hechas ricamente con los materiales más hermosos, y otras catedrales eran poco menos ricas.

FIG. 255.—OPUS ANGLICANUM.
(Museo Británico.)

Cierto número de bordados ingleses ha sobrevivido, la mayor parte en catedrales y otros distintos depósitos, para probar con su belleza exquisita que el Arte inglés era un árbol no menos floreciente que los de los demás países conti-

nentales. La capa de San Silvestre, en San Juan de Letrán; la que se guarda en el Museo Municipal de Bolonia, la de Daroca en Madrid, la del Monasterio de Sión en el Museo de Victoria y Alberto, á las que se puede añadir la famosa capa de Ascoli, que ha pasado por tan curiosas vicisitudes. Todas estas y numerosas reliquias de menor importancia revelan una forma de arte nacional á la vez y primorosamente desarrollado que no podía haber surgido más que en un país rico en industrias artísticas.

FIG. 256.—DETALLE DE LA CAPA DE SAN SILVESTRE, SAN JUAN DE LETRÁN. ROMA.

La «Opus Anglicanum» comenzó á ser famosa en la duodécima centuria; por lo menos su fama llegó á ser tan grande que la mencionaron las crónicas. Su boga continuó durante la Edad Media y sus producciones fueron ávidamente buscadas por toda Europa. Sus caracteres eran la unión del buen gusto en el dibujo, con una audacia sin ningún precedente en el uso plástico del ribeteado.

Un fragmento hermoso y maravillosamente bien conservado (figura 255), que data del siglo XIII, fué regalado al Museo Británico por el difunto Sir Augusto Franks, pero los ejemplares más hermosos están, en su mayor parte, en los tesoros extranjeros. El esplendor de la labor inglesa de aguja desapareció como tantas otras industrias artísticas, en la mitad del siglo XV, para ser resucitada, es verdad, reinando los Tudor, pero sin su condición puramente nacional.

La historia de la tapicería en Inglaterra es la misma que la de muchas otras industrias artísticas.

Tenemos evidencia documental de que los telares ingleses trabajaron durante toda la Edad Media. En 1344 se dió una ley que los reglamentaba. Cincuenta años después, el conde de Arundel pudo disponer de una serie de colgaduras que habían sido tejidas para él en Londres. En 1495 se hizo para el coro de Canterbury una colgadura que ahora está en Aix, en Provenza. Á principios del siglo VI se estableció una manufactura en Barcheston, en Warwickshire y en el reinado de

Jacobo I, estableciόse en Mortlake la famosa manufactura donde se hicieron cortinajes que no tuvieron rival por la firmeza de su ejecución y la hermosura de sus orlas. En ella se tejieron series sobre los cartones de Rafael, comprados al tejedor de Bruselas que había tejido la serie para la capilla Sixtina de Roma. Los encargó Carlos I, que había comprado los cartones, según se asegura, por indicación de Rubens. Muchos de estos tapices están ahora en el *Garde Meuble* de París. Una hermosa colección de tapices de Mortlake se conserva en Hardwicke Hall. Desde que la empresa de Mortlake llegó á su fin, se han hecho una ó dos tentativas para resucitar este arte en Inglaterra. La más seria de todas fué la fundación de una manufactura de urdimbres en el antiguo Windsor, hace unos treinta años, con ayuda de obreros procedentes de Beauvais y Aubusson. Sus productos eran de buena ejecución pero de mezquino dibujo, y su vida fué corta.

MARFILES

Hasta tiempo muy reciente era costumbre casi invariable la de referir todo marfil medioeval del Norte cuyo origen no estaba documentado ó á los franceses ó á los flamencos, y, sin embargo, hay pruebas abundantes de que la Inglaterra gótica poseyó numerosos artistas en marfil y que sus producciones fueron altamente populares. Las vicisitudes de la Iglesia en este país ocasionaron, por lo demás, la destrucción de numerosísimos objetos eclesiásticos, tales como báculos, pastorales y cruces, píxides y paces, retablos privados y altares. Pero han sobrevivido los bastantes para probar que durante el gran período, desde 1280 hasta 1420, aproximadamente, nuestros artistas indígenas no fueron inferiores en habilidad á sus rivales del continente. Durante la última ó las dos últimas décadas, las características de nuestra producción nativa se han reconocido gradualmente. Los marfiles ingleses se distinguen de los

Fig. 257.—Tapiz de Hatfield.

ejemplares franceses, flamencos y alemanes por la mayor sobriedad de concepción y sencillez de expresión, y á la vez por los detalles arquitectónicos, que son una prueba más de su origen.

FIG. 258.—TRÍPTICO DE MARFIL. *(Museo Británico.)*

Los objetos á que se dedicaron los tallistas de marfil medioevales fueron los mismos en Inglaterra que en los demás países: los más pequeños accesorios de iglesia; trompas, á las que sienta con tal perfección la forma del colmillo; estatuillas; peines; cubiertas de libros; marcos de espejo; cajitas, cofrecillos ó píxides; piezas de ajedrez, etc.

El objeto más interesante de la talla más primitiva que hoy se conoce es un cofrecillo legado al Museo Británico por el difunto Sir Augusto Franks. No es, sin embargo, de marfil, sino de barba de ballena. Tiene paineles con escenas que son probablemente de la Saga de Odoacro, acomodadas con bello efecto decorativo entre inscripciones rúnicas atrevidamente esculpidas (1).

FIG. 259.—HOJA DERECHA DE UN DÍPTICO *(Museo Británico.)*

Un hallazgo interesante y algo misterioso de marfiles tuvo lugar en el descubrimiento de gran número de piezas de ajedrez talladas en marfil de vaca marina, hecho en las Lewis (Hébridas) unos nueve años ha. El hallazgo consistió en seis reyes, cinco reinas, trece alfiles, catorce caballos, diez y nueve peones y diez guardas, los predecesores de las actuales torres. Diríase que era el fondo de un tallista que se aprovechaba de las frecuentes ocasiones de adquirir el material que se presentaba en tan septentrionales latitudes. Uno de los más bellos ejemplares de la primitiva talla de marfil inglesa es un fragmento que parece haber sido brazo de una silla y estuvo primeramente en la gran colección Meyrick, en

(1) Este cofrecillo ha sido tema de un valioso estudio del Profesor R. Imelmann, de Berlín. (Véase la *Bibliografía.)*

Goodrich Court. Es de marfil de vaca marina, y exquisito, tanto por el dibujo como por el trabajo. Probablemente los báculos pastorales y cruces de marfil no serían raros en los siglos góticos, pero han sobrevivido muy pocos. El Museo de Victoria y Alberto, sin embargo, posee uno que guarda próxima relación con las cruces de bronce, de trabajo más ó menos primoroso, que han llegado á nosotros procedentes del mismo período. Posee también un admirable díptico en labor hueca de tabernáculo, en el que se dan la mano el dibujo y la habilidad.

FIG. 260.
PÁGINA DEL LIBRO DE KELLS.
(Colegio de la Trinidad, Dublin.)

Dos bellos ejemplares de la escuela inglesa, de talla, del siglo XIV están en el Museo Británico (figs. 258 y 259)—un tríptico y una hoja de un díptico, tallados ambos para el obispo Grandison, de Exeter. Los marfiles góticos en el Ashmolean, de Oxford, parecen casi todos ingleses, y hoy se están aislando (como diría un químico) buenos ejemplares, de sus compañeros no ingleses. Los nombres propios de los artistas del marfil en los tiempos medioevales son casi todos enteramente desconocidos.

FIG. 261.
PÁGINA DEL EVANGELIARIO DE LINDISFARNE.
(Museo Británico.)

MANUSCRITOS ILUMINADOS

En una historia relativa á la producción de libros antes de la invención de la imprenta, el capítulo dedicado al nacimiento y progreso de este arte en nuestras islas sería el más homogéneo y quizá el más interesante

FIG. 262.—PÁGINA DE UN EVANGELARIO CÉLTICO.
(Palacio Lambeth.)

de todos. Empezaría en la admirable escuela céltica de Arte monástico que surgió en el siglo v y llegó á duradera perfección unos dos siglos más tarde, cuando comenzó la serie de terremotos políticos que destruyó para muchos siglos tan gran parte del carácter nacional del Arte británico. Entre estas dos fechas extremas la producción de manuscritos iluminados se mantuvo en una línea de más ó menos firme desarrollo, y durante buena parte de ese tiempo nuestros escribientes y decoradores trabajaron mejor que cualesquiera rivales suyos. Hemos visto que la primera oleada de cristianismo que llegó á nosotros tuvo efecto más permanente en Irlanda, en donde estuvo en cierto grado protegido contra las hordas rapaces de la Europa septentrional, hasta tal punto, que pasado cierto tiempo tomó fuerza bastante para reevangelizar las cercanas costas de Bretaña. Con el cristianismo introdujeron su arte, y los monasterios fundados en Escocia y en Inglaterra llegaron á convertirse en centros de distribución de las concepciones célticas que tuvieron pacífico desarrollo allende el mar protector. Los celtas irlandeses «habían aprendido á producir obras de orífices y manuscritos iluminados, con tan maravilloso gusto y habilidad, que nunca llegaron á ser sobrepujados en ninguna época ni país del mundo» (Middleton). Los iluminadores tomaron por base de sus dibujos los de los orífices. En muchos casos, ciertamente, la misma persona decoraba un manuscrito y á la vez lo encuadernaba en metal. Así, tal página de una obra, como el *Libro de Kells*, es realmente una traducción á términos de pintura de nociones sugeridas por las idiosincrasias del metal, esmalte y

FIG. 263.
MANUSCRITO REAL, I D. X.
FOLIO 6.
(Museo Británico.)

piedras preciosas. De esto dependen tanto sus virtudes como sus inconvenientes, su milagrosa delicadeza, su dificultad y aun libertad derivada de la confusión como su fortuita falta de propiedad. El *Libro de Kells* se escribió probablemente entre el año 680 y el 700. Su primer extraordinario desafía la descripción verbal—sólo se puede apreciar, ciertamente, viéndolo con ayuda de un microscopio y una gran cantidad de paciencia. Se ha dicho que las formas naturales empleadas son prueba de la absoluta incapacidad del artista céltico para representar la figura humana. Ya he explicado (págs. 7 y 15) que tal incapacidad no debería achacársele con demasiada precipitación. El pintor monástico era un celta con ojos que miraban á la unidad y al valor de la línea y no sentía fácilmente la tentación de introducir en sus dibujos elementos perturbadores. No deseó imitar la figura humana, deseó solamente emplearla en cuanto se sometiera á sus intenciones arbitrarias, pero propiamente decorativas. La figura humana es tan interesante de por sí, que una vez que se empleó en el arte, fué insistiendo gradualmente hasta ocupar un puesto cada vez más importante; pero entre hombres en los que predomina la sangre céltica, sigue siendo, aun hoy mismo, esencialmente, un elemento de pauta.

FIG. 264.—INICIAL DE UN MISAL DE FINES DEL SIGLO XV.
(Museo Británico.)

FIG. 265.
PÁGINA DE UN APOCALIPSIS, MS. REAL 19 B. XV.
(Museo Británico.)

Ya he tenido ocasión de aludir á los ejemplares más bellos de iluminación celta. Son el *Libro de Kells* (fig. 260), el quizá anterior *Libro de Durrow* (fig. 19), el pos-

terior *Libro de Armagh*, el *Libro de los Evangelios de San Cuthberto*, ó *MS. de Lindisfarne* (fig. 261), el *Comentario de Casiodoro sobre los Salmos*, en la catedral de Durham, y un espléndido *Evangeliario* en la Biblioteca Imperial de San Petersburgo. Los tres últimos son ejemplos de la escuela inglesa, fundada sobre la enseñanza de los monjes irlandeses. Son más suntuosos que los MSS. anteriores á ellos, principalmente á causa de la introducción de panes de oro y plata, nunca usados por los iluminadores puramente irlandeses. Hasta el siglo x continuó en Irlanda la producción de manuscritos iluminados, pero la última escuela nada tiene que ver con la que nos dió el *Libro de Kells*. La influencia de los iluminadores irlandeses actuó principalmente en Escocia y en Northumbria, pero no sólo se extendió hasta Canterbury y otros centros de la Inglaterra meridional, sino hasta muchos lugares del continente europeo, adonde fué llevada por los ubicuos misioneros irlandeses. La influencia irlandesa penetró también en la península escandinava, en donde se pueden identificar formas típicamente célticas en la ornamentación de las iglesias de madera de los siglos xi y xii, que son los primitivos monumentos cristianos del país.

Fig. 266.
Página del Ms. de Harley 7.026, folio 4 B.
(Museo Británico.)

La unión final con Roma consumada en el Sínodo de Whitby en 664 y sus consecuencias lógicas, produjeron, naturalmente, un cambio en el carácter de la iluminación anglo-celta. Las ideas italianas modificaron las antiguas concepciones celtas, y su combinación hizo nacer un estilo que caracterizó la iluminación inglesa durante las generaciones, que la consideraron como escuela directriz de Europa. Esto se advierte en la infusión moderada, pero progresiva, de los sentimientos clásicos en la manera

de tratar figuras y ropajes. Las partes puramente ornamentales de la obra conservan largo tiempo su aspecto celta; pero con el tiempo desaparece por el excesivo avance del toque clásico, y tanto las figuras como la ornamentación se combinan hasta formar un estilo en estricta unidad con el movimiento gótico en general. Á partir del final del siglo x hasta los primeros años del xix, exceptuando un corto eclipse después de mediado el siglo xiv, la escuela inglesa de iluminación fué la de mayor influjo en Europa. Gracias á la ayuda de un famoso escribiente y letrado inglés, Alcuino de York, creó Carlomagno la que se ha llamado escuela anglo-carolingia de escritura y decoración de manuscritos. Alcuino dirigió la ejecución de gran número de manuscritos en los monasterios benedictinos de Francia — en Tours, Soissons, Metz, etc.—Revisó la *Vulgata*, y se cree que un ejemplar magníficamente escrito é iluminado del Museo Británico fué el auténtico destinado á Carlomagno. «Las figuras son principalmente clásicas, con hermosos fondos arquitectónicos de estilo románico, dibujados con primor y corrección extraordinarios, y hasta con perspectiva medianamente correcta. Las iniciales y todos los ornamentos convencionales revelan el esfuerzo artístico septentrional que Alcuino mismo introdujo, trayéndolo de York. Pautas entrelazadas, de gran delicadeza y complicación, tales como las que se usaron primeramente en los admirables manuscritos de los monjes célticos, introdúcense libremente en las orlas y en las grandes mayúsculas» (Middleton).

Fig. 267.—El Papa y el orífice. (Wilkie.)

Fig. 268.—La madre del autor. (Geddes.)

Así como Northumbria dió Alcuino á Carlomagno para ayudar á la creación de una escuela francesa de iluminación, después de la destrucción efectiva de la civilización northúmbrica en el siglo ix por los bandidos daneses, el movimiento que recibió el impulso

FIG. 269.—SANTIAGO. LISIEUX. (C. J. WATSON.)

de Alcuino reaccionó en Northumbria y volvió á encender el fuego extinguido. Y no sólo en Northumbria. Alfredo el Grande fué tan entusiasta por la literatura y por el arte como Carlos el Grande. Una nueva escuela surgió en Winchester, capital suya, y en los grandes monasterios benedictinos de todo el país. La influencia carolingia se hace notar en los primeros resultados del movimiento nuevo. El famoso *Benedictional* de Chatsworth, escrito por Godeman, capellán de Æthelwold, obispo de Winchester, es ejemplo de ello. En sus treinta miniaturas de página entera combina formas de las escuelas carolingia y de las más exclusivamente inglesas. Su fecha aproximada es el año 965. Otro centro de iluminación fué la abadía benedictina de Glastonbury, en tiempo de San Dunstan, que era un buen artista. La Bodleiana posee un dibujo de Cristo con un santo postrado á sus pies que, al decir de un comentarista del siglo XII, es un autorretrato del propio Dunstan.

Paralelamente á la escuela anglo-carolingia de Winchester, trabajaba una escuela completamente indígena de iluminadores anglo-sajones. En el siglo XI había conseguido gran excelencia, especialmente en la ejecución de dibujos, que en su aspecto dependían casi enteramente de la línea. En el siglo XII estas escuelas competidoras habían llegado á un gran desarrollo en la ejecución de manuscritos decorados. Durante todo el siglo, el arte progresó rápidamente hasta culminar en las espléndidas iluminaciones inglesas del siglo XIII, que no tuvieron rival durante mucho tiempo en ningún país

FIG. 270. SANTA MARÍA, PARÍS. (HEDLEY FITTON.)

europeo. Un atento análisis de las mejores obras de este siglo hace ver que las tradiciones céltica, anglo-sajona y normanda, contribuyeron todas á su excelencia final, aunque la influencia del esfuerzo últimamente nombrado fué probablemente la más fuerte. Afectó al arte, en efecto, en todo el imperio Anjovino hasta los Pirineos. Hasta fecha recientísima se admitía por los historiadores del arte que la escuela francesa, la parisiense, de iluminación, no sólo había predominado en Europa á fines del siglo XIII y comienzos del XIV, sino que había sido origen de excelencia en los demás países. Esta opinión fué contestada por los investigadores ingleses y se está actualmente en camino de reconocer que pertenece á Inglaterra, casi por entero, el crédito de haber llevado la dirección. Sin Inglaterra, el estilo de iluminación que prevaleció en el dominio real francés desde el tiempo de San Luis en adelante, no tendría explicación. La solución de continuidad con el pasado sería demasiado grande. Del corazón inglés tomaron los iluminadores franceses el fuego que habían de convertir en tan gran llamarada en el siglo XIV. Durante todo el siglo XIV y los veinte ó treinta primeros años al XV, la iluminación de manuscritos en Inglaterra se hizo gradualmente más nacional — más diferente de las obras similares del continente — en su estilo. Su excelencia tuvo también grandes alternativas. Los años de la Peste Negra casi sofocaron el arte, y hasta cerca del fin del siglo XV no se produjeron nuevamente las obras buenas en cantidad. Hasta el comienzo de las guerras de las Rosas, sin embargo, se hicieron todavía bellas obras, y muchos espléndidos manuscritos datan de los años comprendidos entre 1380 y 1430 aproximadamente.

FIG. 271.—MISS SEYMOUR HADEN. (WHISTLER.)

FIG. 272.—ABRIL EN KENT. (F. SHORT.)

FIG. 273.—EL AGAMEMNON. (SIR F. SEYMOUR HADEN.)

AGUAFUERTE

El arte del aguafuerte ha tenido un proceso curioso en este país. Desde su invención—como arte puro y separado—por Rembrandt, pasó inadvertido durante más de siglo y medio para los artistas ingleses; y entonces, como semilla olvidada, germinó súbitamente en las inteligencias de dos pintores escoceses, casi en la perfección é integridad en que Rembrandt lo había dejado. David Wilkie y Andrés Geddes han dejado muy pocas planchas, pero ellas bastan para hacer ver cuán completamente se adaptaban á la idiosincrasia del medio. Su intento—si lo podemos llamar así—de resucitar un arte dormido, se vió frustrado por una de las pequeñas ironías de la naturaleza con la fundación del Círculo del Aguafuerte, confederación libre de pintores que no tenían las cualidades ni las miras de los verdaderos artistas de la línea. Pensaron en anécdota y en las anécdotas de otros hombres respecto á esto. Sus planchas, hablando en términos generales, no llegaron á tener verdadero carácter, y están hoy olvidadas

FIG. 274.
MOLINO EN WIRRAL.
(BURRIDGE.)

de hecho. El ejemplo de Wilkie y de Geddes no dejó, sin embargo, de dar fruto. Á poco de mediado el siglo XIX surgieron dos acuafortistas que tendrán en lo porvenir lugar entre los grandes maestros. Uno de ellos era Jaime Mc. Neill Whistler; el otro, su cuñado, Francisco Seymour Haden. Durante la mayor parte de su carrera, Whistler alardeó de anti-inglés, aunque en realidad su arte era británico hasta la médula. Era esencialmente un arte de emoción, de selección hasta una base de sentimiento. Creyó que pintaba con el cerebro, pero lo tenía dominado, casi tanto como Méryon, por su apasionamiento.

FIG. 275.—GRABADO EN MADERA DE LA «CAÍDA DE PRÍNCIPES».

Como pintor, tiene Whistler otra fisonomía británica; era un insular é individualista, un hombre casi por completo desprendido de influencias ambientes ó tradicionales. Como acuafortista, sin embargo, era el vástago legítimo de los que mejor se expresaron con la línea, precediéndole su cuñado Sir Francisco Seymour Haden, que era más nuevo y más desprendido que él, y también más frío, más consciente, más científico. Las facultades de Whistler como acuafortista llegaron á ser conocidas generalmente en 1871, cuando se publicó una serie de «Dieciseis aguafuertes de escenas del Támesis y otros asuntos». Desde aquel tiempo hasta su muerte se le consideró quizá como el maestro más consumado de este arte desde Rembrandt, teniendo únicamente como rivales en los tiempos modernos á dos hombres ya nombrados, Sir Francisco Seymour Haden y Carlos Méryon. El arte de Méryon casi puede llamarse inglés. Inglés era su padre, y su inspiración provino de una imaginación inglesa determinada por el aspecto de París y acalorada por ápice de demencia.

FIG. 276.—INICIAL GRABADA EN MADERA DE LOS «MÁRTIRES» DE FOXE.

El interés que despertaron las planchas de Whistler y Sey-

mour Haden llevó primeramente á la caza febril de otros acuafortistas, quedando entonces sentada la fama de Méryon, y en segundo lugar á la investigación de las aptitudes del aguafuerte emprendida por muchos de nuestros artistas jóvenes. Durante los últimos veinte años, poco más ó menos, la clase de pintores - acuafortistas — como llamamos á los acuafortistas que graban ideas propias— ha crecido grandemente, ó por mejor decir, se ha creado, y no pocos de sus miembros han dado prueba de facultades que les darán lugar permanente entre los maestros del arte.

FIG. 277.—LÁMINA DEL «ARIOSTO» DE HARRINGTON.

El aguafuerte reproductiva, el uso del aguafuerte para fines limitados antes al grabado, se ha llevado más allá en el continente que aquí, aunque estas islas han sido el mercado principal de tales producciones. Uno de los mejores entre todos los reproductores que emplean este método, es, sin embargo, inglés: W. E. Hole, R. S. A., á quien se deben algunas planchas notables de obras de Rembrandt y de los maestros de la llamada escuela romántica francesa.

GRABADO

El grabado, en el sentido más puro de la palabra, de empleo del buril para rayar ú horadar el cobre, no ha contado nunca con gran número de partidarios en este país. Requiere cuali-

dades de paciencia y exactitud, de las que nosotros, por espíritu nacional, no estamos tan ricamente dotados como algunos de nuestros rivales. El grabado es, en efecto, una especie de crítica. Su excelencia depende de una disposición mental no desemejante de la que induce á un hombre á consagrar su vida al examen—palabra por palabra, sílaba por sílaba, letra por letra,—por ejemplo, de Shakespeare. La mirada de un inglés ama los resultados, pero no se deleita siempre en los medios para conseguirlos. Breves atajos y caminos reales le solicitan y así se ha distinguido como grabador en madera, y en tiempos recientes ha inventado el método mixto para reproducir pinturas en blanco y negro: método en el cual el aguafuerte, el grabado y la media tinta desempeñan cada una su parte. Las brillantes estampas obtenidas por tal medio no satisfacen á los que juntan el respeto por la unidad con sus demás inclinaciones estéticas (1).

El arte del grabado en madera puede casi pasar como invención inglesa—porque en Italia y Alemania practicábase como un delicado proceso mecánico al servicio de un arte, del arte del dibujo. Hasta que Tomás Bewick (nacido en Newcastle sobre el Tyne, en 1753) abolió el método usual y estableció el sistema de la línea blanca, el grabador en madera no llegó á ser un artista que pudo copiar libremente dibujos, cuadros ó la naturaleza misma. El procedimiento antiguo implicaba mucho trabajó y habilidad mecánicos, pero ningún arte; el nuevo requería, en relación, poco trabajo y habilidad, pero sólo podía emplearlo un verdadero artista. La obra de

(1) Ha habido una serie bastante larga de grabadores ingleses, ó, por lo menos, de individuos de la escuela británica. Guillermo Faithorne (1616-1691) debió mucho del bello estilo de sus últimas obras al ejemplo de Nanteuil, á cuyas órdenes trabajó algún tiempo en 1649. Su hijo Guillermo Faithorne junior (1656-1701?) hubiera quizá rivalizado con su padre si su modo de vivir hubiera sido más asentado. Sir Roberto Strange (1721-1792) era escocés, de una familia de Fife establecida en Orkney; Guillermo Woollett (1735-1785), nacido en Kent, era de procedencia holandesa. El método de grabado de Strange revela pureza, amplitud y vigor, nunca superados, y Woollett trató el paisaje con extraordinario gusto, flexibilidad y refinamiento de estilo. Strange tuvo demasiada afición á los italianos del siglo XVII, pero dejó también grabados de Ticiano, Holbein y Van Dyck. Las mejores obras de Woollett son las tomadas de Ricardo Wilson. Guillermo Sharp (1749-1824) fué poco inferior á Woollett. El Museo Británico tiene una hermosa y completa colección de sus obras. Juan Keyse Sherwin (1751-1790) dejó algunas láminas excelentes, de las que es una de las mejores el *Banquete de los Caballeros de San Patricio en el Castillo de Dublín*. Durante el siglo XIX el arte puro del grabado de línea fué agonizando, y hoy se puede considerar como extinguido.

Coyoacán D.F.

Holbein y de Durero, como artistas, terminaba cuando habían hecho sus dibujos. Lo demás era un procedimiento estrictamente mecánico para separar de los tacos todas las partes de superficie que correspondían al papel blanco en el dibujo artístico. Bewick empezó con un taco de superficie completamente entintada, sobre el cual dibujó su asunto en línea blanca, exactamente como el grabador á punta seca dibuja sobre el cobre. Haciéndolo así veíase obligado á interpretar el modelo tal como ha de interpretarlo cualquiera que emplee un proceso incapaz de imitación directa. Seguíase de aquí, que una estampa sacada de un taco entallado por él, contenía su individualidad propia, revelaba su propio apoderamiento del asunto y sus propias ideas acerca de cómo se debía tratar, sólo posibles en el procedimiento antiguo cuando el dibujante y el grabador eran una misma persona. Ruskin le llamó un reformador «tan fuerte como Holbein, ó Botticelli, ó Lutero, ó Savonarola». Incidentalmente, el método de Bewick tenía peculiar adaptación al genio inglés, porque no era totalmente objetivo y destructor de la individualidad. Las principales obras de Bewick fueron sus *Cuadrúpedos ingleses*, publicada en el año 1790, y sus dos series de *Pájaros ingleses*, publicadas en el año 1797 y 1804 respectivamente. Su ejemplo suscitó muchos continuadores; de ellos, quizá fueron los mejores Charlton Nesbitt y Lucas Clennell, pero la línea blanca nunca desposeyó enteramente á su rival. Causa, quizá la principal, de ello fué la de que muchos grabadores en madera habían

FIG. 278.
EL DUQUE DE MONMOUTH
(ABRAHAM DE BLOOTELING, DE UN RETRATO DE SIR PEDRO LELY.)

FIG. 279.
ISABEL Y EMMA CREWE
(JUAN DIXON, DE UN RETRATO DE SIR J. REYNOLDS.)

empezado como grabadores en cobre, y siguieron la segunda ocupación sin dar de mano á la primera. Entre ellos estaban Roberto Brauston, Juan Orrin Smith, Guillermo Harvey y otros, que ejecutaron gran número de ilustraciones de libros en días anteriores á aquellos en que la fotografía engendró su larga prole de procedimientos mecánicos.

FIG. 280.—MRS. ABINGTON EN TRAJE DE MUSA DE LA COMEDIA. (JUAN WATSON, DE UN RETRATO DE SIR J. REYNOLDS.)

MEDIAS TINTAS

Si los métodos de grabado que dependen de la línea atrajeron tan débilmente al genio inglés, no sucedió lo mismo con la media tinta, que se acerca más á las cualidades de la pintura que cualquier otro método de reproducción artística. El arte de la media tinta fué inventado por Luis von Siegen, de sangre holandesa y alemana, oficial al servicio del Landgrave de Hesse-Cassel. El invento fué comunicado por él al Príncipe Ruperto, que fué el que primeramente lo empleó con vigor y amplitud. Sir Cristóbal Wren, á quien se atribuyó en algún tiempo la invención, pudo haber aprendido el procedimiento del mismo Príncipe Ruperto. Dos pequeñas medias tintas de cabezas de negro se le asignan. El primero que comprendió todas las aptitudes del método fué un holandés, Abraham Blooteling (1634-1700 ?), que estuvo domiciliado en Londres desde 1672 hasta su muerte (fig. 278). Dejando aparte las obras del Príncipe Ruperto, entre las cuales la mejor es el *Gran Verdugo*, la media tinta inglesa más antigua que conocemos es un retrato de Carlos II, por Guillermo Sherwin, fechado en 1669. Por aquel tiempo publicáronse en Londres láminas que llevaban los nombres de Ricardo Tompson y Alejandro Browne, pero no se sabe con certeza si fueron grabadores ó solamente editores. Eduardo Lutterell (1) (ó Luttrell), irlandés de nacimiento (1650?-1710 ?), Francisco Place (1647-1728), R. Williams (floreció de 1680

(1) La Galería Nacional Irlandesa posee un retrato al pastel de Lutterell, ejecutado sobre la superficie áspera de una lámina de cobre preparada para la mediatinta.

FIG. 281.
LADY CHAMBERS. (J. MAC ARDELL, DE UN RETRATO DE SIR J. REYNOLDS.)

á 1700) é Isaac Beckett (1653-?) contribuyeron á preparar el gran desarrollo del siglo XVIII, puesto en movimiento, según se puede finalmente asegurar, por Juan Smith (1652-?1742). Smith tuvo la buena fortuna de encontrar á la vez un protector generoso y un artista muy apto para la reproducción por medio del raspador, en la persona de Sir Godofredo Kneller, de quien reprodujo en media tinta no menos de 138 láminas. Kneller no fué, sin embargo, fiel á Smith, y empleó también á Juan Simon (1675-1755 ?), francés y discípulo de Smith, para traducir varios cuadros suyos en negro y blanco. Simon puede considerarse como perteneciente á la escuela inglesa de Media-tinta, porque hasta que vino á Londres no abandonó el buril por el raspador para consagrarse al «arte negro». Guillermo Faithorne, el mozo, mencionado ya como grabador de línea, dedicóse también á la media tinta. Jorge White (floreció entre 1712 y 1731) fué el que primero, según se cree, grabó al aguafuerte el contorno sobre el cobre antes de extender el fondo de media tinta. Dos de los más ingeniosos grabadores de la primera mitad del siglo XVIII fueron los Juan Fabers, padre é hijo, que vinieron de La Haya cuando el último tenía tres años de edad. Faber el mozo es más conocido por sus láminas de los retratos que Kneller pintó de los miembros del Club Kit-Cat (1).

FIG. 282.—LA ESPERANZA NUTRIENDO AL AMOR. (EDUARDO FIHER, DE UN CUADRO DE SIR J. REYNOLDS.)

Á fines del primer cuarto del siglo XVIII el trabajo de la media tinta empezaba á abandonarse

(1) Se llama *Kit-Cat* al retrato de medio cuerpo.

en Inglaterra. Los prácticos habían muerto y los que sobrevivían hacían obras de inferior mérito. Entre los últimos, sin embargo, había un tal Tomás Beard que, sin llegar nunca á ser un grabador distinguido, representó un papel no sin importancia en la historia de la media tinta. Emigró á Dublín, en donde hizo la primera lámina irlandesa y contribuyó á sembrar la semilla de lo que había de constituir un gran movimiento en el arte. Juan Brooks, el primer grabador á la media tinta, natural de Irlanda, sintió excitada su curiosidad. Fué á Londres, aprendió la técnica, volvió á Irlanda y practicó este arte durante algún tiempo. Fué con él á Irlanda un tal Andrés Miller, discípulo de Faber el mozo. Estos tres hombres, Beard, Brooks y Miller conservaron viva la media tinta durante los años muertos del siglo XVIII, y, gracias á una escuela establecida por Brooks, prepararon el gran desenvolvimiento que caracterizó la segunda mitad del siglo.

FIG. 283.
THE LADIES WALDEGRAVE.
(VALENTÍN GREEN, DE UN RETRATO DE SIR J. REYNOLDS.)

FIG. 284.
LADY CAROLINA PRICE.
(JUAN JONES, DE UN RETRATO DE SIR J. REYNOLDS.)

Este desenvolvimiento se debió enteramente en los comienzos á dos trabajadores naturales de Irlanda. El más grande de ellos fué Jaime Mac Ardell, discípulo de Brooks, cuyas láminas mejores apenas han tenido rival y nunca han sido superadas. La vida de Mac Ardell fué corta. Murió á los treinta y siete años, y produjo más de doscientas láminas. Le hace famoso principalmente una serie de treinta y siete grabados de Reynolds; pero muchas de sus láminas de otros pintores, desde Van Dyck hasta Hudson, son tan hermosas como las que hizo de Sir Josué.

Contemporáneo de Mac Ardell fué su paisano Ricardo Honston, que pudo haber llegado á ser un gran grabador si hubiera sabido librarse del tropezadero de tantos irlandeses geniales, de la intemperancia. Honston dejó unas 160 láminas junto á una gran cantidad de obras ligeras, á las que se vió reducido por su propio abandono. Ricardo Parcell y Carlos Spooner repitieron las locuras de Honston, pero no rivalizaron con él en habilidad. Irlandeses fueron también Miguel Ford, Miguel Jackson, Eduardo Fisher, Juan Dixon, Jaime Watson y Tomás Frye. Este fué artista más original que la mayor parte de los grabadores. Los dibujos existentes de él son buenos y sus láminas más estimadas son cabezas de tamaño natural, retratos hechos directamente sin más intermediario que sus propios dibujos. El último de los grabadores á la media tinta irlandeses que abandonó este mundo fué Jaime Watson, muerto en 1790, dejando una hija, Carolina, que ganó mucha reputación como grabadora en punteado.

FIG. 285.
SIR HARBORD HARBORD.
(J. R. SMITH,
DE UN RETRATO
DE GAINSBOROUGH.)

El arte fundado por Luis von Siegen en 1642, llegó á su nivel más alto en los últimos treinta años del siglo XVIII. Láminas aisladas alcanzaron el ápice de la excelencia mucho antes—por ejemplo, el *Monmouth* de Blooteling, las mejores láminas de Juan Smith, la *Lady Chambers* de Mac Ardell, etc.;—pero hasta que los grabadores ingleses se inflamaron á ejemplo de los discípulos irlandeses de Juan Brooks, no llegó á ser el arte un árbol grande y floreciente que derramó sus frutos esparciéndolos sobre un país admirado.

FIG. 286.
SALISBURY DESDE LAS PRADERAS.
(DAVID LUCAS,
DE UN PAISAJE DE CONSTABLE.)

El maestro más antiguo de este gran período fué Juan Fin-

layson, cuya lámina más refinada, *Isabel, duquesa de Argyll,* se publicó en 1770. Inmediatamente después de Finlayson vino Guillermo Pether, famoso por sus láminas de Rembrandt y después las escenas con luz artificial de Wright de Derly; Juan Watts, grabador vigoroso, que continuó las tareas más bien como aficionado; Felipe Dave, que, como Pether, fué amigo de reproducir escenas con luz artificial; Jonatás Spilsbury; Guiseppe Marchi, el discípulo de Reynolds; y dos hombres de facultades más altas que todos las demás, en Valentín Green y Juan Jones.

FIG. 287.
LADY PEEL (SAMUEL COUSINS, DE UN RETRATO DE LAWRENCE.)

Green nació en 1739, fué á Londres en 1765, fué elegido miembro de la Real Academia en 1775, y murió en 1813. El principal mérito de sus láminas consiste en la delicadeza tanto de su contextura como de su interpretación de los originales. Entre sus láminas mejores están las *Ladies Waldegrave, Lady Betty Delmé,* y la *Condesa de Aylesford*, de Reynolds, y *Ozias Humphry*, de Romney. Juan Jones nació hacia 1745 y murió en 1797. Fué de los grabadores en media tinta de más diversas aptitudes, y sus planchas revelan grandísima variedad, tanto en la manera como en el mérito. Entre las mejores están: *Lady Carolina Price* y *Carlos Jaime Fox,* de Reynolds; y *Dulce Domum,* de W. R. Bigg. Earlom (1743-1822) era un hombre emprendedor y á la vez de extraordinaria habilidad, tanto que reprodujo los cuadros de flores de Van Hysum y los paisajes de Hobbema. Pero Juan Rafael Smith (1752-1812) puede, entre todos, ser considerado como la figura más conspicua de la serie de grabadores á la media tinta. Sus numerosas láminas no ceden á ninguna en

FIG. 288.—CASTILLO DE RAGLAN.
(J. M. W. TURNER, LIBER STUDIORUM.)

brillantez y su ejecución es perfecta por todos conceptos. Su lámina más antigua, un retrato de *Pascual Paoli*, está fechada en 1769; dejó de trabajar hacia el año 1809 (1).

La habilidad de los grabadores persistió hasta muy entrado el siglo XIX, pero las circunstancias no fueron ya las que habían sido. Los métodos de los pintores ingleses no eran ya tan aptos para la reproducción en media tinta como en los días de Reynolds y de Romney, y el vestir bajo la presión, cada vez mayor del mal ejemplo de Francia, fué haciéndose cada vez menos pintoresco. No hay que maravillarse de que este arte desapareciera de hecho antes de que el siglo tuviera cincuenta años, ni de que, cuando resurgió, atrajeran principalmente su atención los grandes pintores de la edad Georgiana. Durante el siglo XIX introdujéronse dos variaciones en la práctica de la media tinta. En primer lugar se hicieron tentativas para trabajar en acero en lugar de cobre, con mucha pérdida de encanto, y en segundo lugar se inventó el procedimiento de «acerar» el cobre—cubriéndolo eléctricamente con una capa de acero—procedimiento que se usa hoy generalmente, aunque una lámina tratada de este modo nunca dé las suavemente ricas impresiones que ofrece el cobre puro.

La pureza de la media tinta fué adulterándose cada vez más con el aguafuerte, hasta que en la obra de Samuel Cousins las dos se combinan de tal modo que contribuyen por igual al último resultado. Una lámina de Cousins, el *Sueño de una noche de verano*, por ejemplo, puede compararse á los dibujos á la aguada del siglo XVIII; en ella el esqueleto lineal responde al aguafuerte y el lavado á la media tinta.

La naturaleza de la media tinta hacía inevitable el emplearla

(1) Otros grabadores á la mediatinta de este período de plena perfección fueron Tomás Watson (n. en 1743), Guillermo Dickinson (1746-1823), Roberto Dunkarton (1744-1811), Juan Murphy (floreció de 1780 á 1809), Carlos Townley (1746-1800?), Jaime Walker (1748-1819), Guillermo Doughty (trabajó de 1775 á 1782), Enrique Hudson (de 1782 á 1793), Tomás Burke (1749-1815), Josías Boydell (1750-1817), Juan Dean (m. en 1793) y Tomás Park (n. en 1760; abandonó el grabado en 1797), José Grozer (1755?-1799?) y Carlos Howard Hodges (17 4-1837). Los grabadores del siglo XIX que pertenecieron al final del gran período, más bien que al resurgimiento moderno, fueron: Juan Young (1755-1825); Guillermo Say (1768-1834), el primero que hizo experimentos en acero; Jorge Townley Stubbs (1756-1815); Guillermo (1766-1816) y Jaime (1769-1859) Ward; Jorge Dawe (1781-1829); Jorge Clint (1794-1835); S. W. Reynolds (1773-1835); Guillermo Whiston Barney (m. en 1800); Carlos Turner (1773-1857); Enrique Meyer (1782-1847); Tomás Lupton (1791-1873); Juan Richardson Jackson (1819-1877); Juan Carlos (1795-1835) y Jaime (1800-1838) Bromley; David Lucas (1802-1881) y Samuel Cousins (1801-1887).

principalmente para la reproducción de cuadros de figura, y entre ellos de retratos, y entre los retratos los de modelado vigoroso, tanto en las cabezas como en los ropajes. Asuntos ideales para el grabador á la media tinta son los retratos de Lely, Hogarth, Reynolds (especialmente aquellos en que los ropajes son obra de Pedro Toms), Raeburn y Romney; muchos de los retratos de Hoppner y algunos de los de Lawrence piden la misma interpretación. Pero Gainsborough no se adapta tan cómodamente al método; su claro-obscuro tiene menos contraste, su pincel menos amplitud de la que necesita el grabador á la media tinta. El color delicioso y la agilidad nunca rivalizada de su ejecución, que le erigen un pedestal tan suyo, no se pueden sugerir plenamente por ningún procedimiento de negro y blanco.

FIG. 289.—MRS. CARWARDINE Y SU HIJO. (J. R. SMITH, DE UN RETRATO DE ROMNEY.)

El paisaje es mal asunto para un grabador á la media tinta. Cierto que Earlom desplegó gran habilidad en sus obras, tomadas de Hobbema; que Turner y sus grabadores hicieron maravillas con sus procedimientos mixtos en el *Liber Studiorum*, y que David Lucas nos reveló con vigor extraordinario un aspecto del genio de Constable. Pero aun las mejores de estas cosas no nos dan la sensación que nos da su adecuado empleo, con gusto y destreza consumados, cuando se inspira por los mejores grabadores á la media tinta en Sir Josué y en Romney.

Los grabadores del resurgimiento han seguido, en lo principal, los métodos más antiguos y puros. El acerado de las planchas de cobre ha hecho factible la tirada de ediciones largas sin muchas señales de deterioro, tanto que las láminas de acero y las aguafuertes conspicuas han sido abandonadas de hecho, y las mejores medias tintas modernas no están muy lejos, en cuanto á su primor, de las del gran período.

BIBLIOGRAFÍA

GARDNER, J. STARKIE, *Ironwork,* Victoria and Albert Museum Handbook, 1893 y 1907. BURLINGTON FINE ARTS CLUB, *Catalogue of an Exhibition of Chased and Embossed Steel and Ironwork,* 1900. STUHLFAUTH, G., *Die altchrisliche Elferbein Plas-*

tik, 1896. VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, *Handbook;* ídem, *Reproduction of Carved Ivories,* 1890. IMELMANN, RUDOLF, *Wanderer und Seefahrer in Rahmen der Altenglischer Odoaker Dichtung,* Berlin, 1908.

BURLINGTON FINE ARTS CLUB, *Catalogue of European Enamels,* Londres, 1897. VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, *Catalogue of English Enamels* (Colección Schriber), Londres, 1885. GARDNER, J. S., *English Enamels,* 1894. HERMANN P., *On Glass and Enamel Painting,* 1897. BROWN, K. M., *The Art of Enamelling on Metal,* 1900.

DAY, LEWIS F., *Windows, a Book about Stained and Painted Glass,* 1897; ídem, Victoria and Albert Museum Handbook, *Stained Glass Windows.* JAMES, M. R., *The Windows of King's College,* Cambridge, 1899. Burlington Magazine de Octubre, 1907.

ALFORD, LADY MARIAN, *Needlework as Art,* —. CAULFIELD, S. F. A., y SAWARD, B. C., *Dictionary of Needlework,* Londres, 1881.

MIDDLETON, J. H., *Iluminated Manuscripts in Classical and Mediæval Times,* 1892. MOLINIER, E., *Les Manuscrits et Les Miniatures,* París, 1892. THOMPSON, SIR E. MAUNDE, *English Illustrated Manuscripts,* 1895. WARNER, G. F., *Illuminated Manuscripts in the British Museum,* 1899. VITZTHUM, GEORG, GRAF, *Die Pariser Miniatur-Malerei von der Zeit der hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois,* Leipzig, 1907. BURLINGTON FINE ARTS CLUB, *Catalogue of Illuminated MSS.,* 1908.

SHORT, FRANK, *The Making of Etchings,* 1888. HERKOMER, SIR HUBERT VON, *Etching and Mezzotint Engraving,* 1892. WEDMORE, F., *Etching in England,* 1895; ídem, *Whistler's Etchings,* 1899. WHITMAN, A. C., *The Masters of Mezzotint,* 1898. DAVENPORT, CYRIL J., *Mezzotints,* 1904. WOODBERRY, G. E., *History of Wood Engraving.* CHATTO, W. A., *A Treatise on Wood Engraving,* Londres, 1839. HAMERTON, P. G., *The Graphic Arts,* Londres, 1882. GLEESON-WHITE, J. W., *English Illustration,* 1897. WEEDMORE, F., *Fine Prints,* 1897. FRANKAU, JULIA, *Eighteenth-Century Coloured Prints,* 1900. FAGAN, L. A., *History of Engraving in England,* 1893; ídem, *Catalogue of Engraved Work of W. Woolleti,* 1885; ídem, *Catalogue of Engraved Work of W. Faithorne,* —. BRYAN, MICHAEL, *Dictionary of Painters and Engravers,* ed. de 1898, etc.

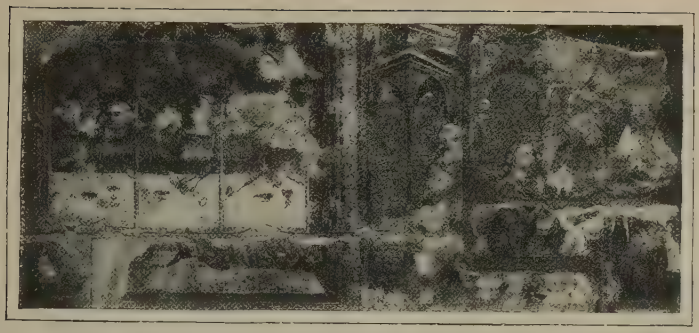


FIG. 290.—PAINEL DE SAN ESTEBAN. WESTMINSTER
(*Museo Británico.*)

CAPÍTULO XIII

LA PINTURA EN LAS ISLAS BRITÁNICAS DESDE SUS ORÍGENES HASTA EL NACIMIENTO DE HOGARTH

Escasos son los restos de la pintura primitiva en las Islas Británicas, pero nunca tan escasos como lo ha pretendido la opinión corriente acerca de nuestras artes. En donde las condiciones han sido favorables existen reliquias de pintura antigua, reveladoras de que aquí, como en todas partes, existieron las artes todas, y el cortejo de industrias que siguen las banderas de Apolo no tuvo ningún vacío importante. En una iglesia rústica, anterior á los primeros días de la arquitectura gótica, que no disponía de una bolsa demasiado profunda, y aparece cubierta de lechada antigua, tenéis casi la seguridad, levantando cuidadosamente el jalbegue, de encontrar huellas de pinturas decorativas: Crucifixiones, Juicios finales, figuras de Santos ú Obispos. Estas islas no estuvieron abiertas á las influencias múltiples que rodearon á las naciones meridionales del continente, y por eso no pueden hacer alarde de gran variedad en sus restos de pintura primitiva. Cuanto llegó á ellas procedente del Este ó del Sur tuvo tanto trecho que recorrer y que pasar á través de tantas fuerzas modificativas por el camino, que las reliquias son más homogéneas que sus similares de cualquiera otra parte. Entre los

ejemplos más hermosos de pinturas murales de que tenemos vestigios están las decoraciones de la Capilla Galilea, de Durham. Un solo lienzo de pared nos resta hoy de una decoración que ocupó tres por lo menos y que pudo extenderse en derredor de toda la capilla. Comprende colgaduras figuradas, con fuertes reminiscencias en su estilo de las iluminaciones del siglo XIII, y dos figuras de Obispos notablemente concebidas.

FIG. 291.—MARGARITA BEAUFORT. (AUTOR DESCONOCIDO.)

Hemos visto que la decoración de manuscritos ingleses era en general superior á cuanto se había hecho en países extranjeros, á contar de los primeros años del siglo XV. Se caracterizaba por el atrevimiento en la concepción, la vivacidad y el gusto en la ejecución. Fué continuada, con laboriosidad casi nunca interrumpida, desde los primeros días de los monasterios celtas hasta el principio de las Guerras de las Rosas; de tal modo que, á pesar de todas las destrucciones de la Reforma y del furor puritano que la siguió, sus restos son todavía ricos y numerosos. Estas iluminaciones bastan por sí solas para probar que la pintura tuvo un curso normal en las Islas Británicas durante los tiempos medios. Y de ninguna manera estuvieron solas. Además de las rudas pinturas murales antes aludidas, existe aún cierto número de pinturas que son á la vez distintas de las obras contemporáneas suyas del continente europeo y de mérito muy elevado en relación á su tiempo. Tres de los principales ejemplos se presentan aquí (figs. 290, 292 y 293). El retrato de Ricardo II, en la abadía de Westminster, tenidas en cuenta su fecha, escala y bondad, es lo más importante de su género en Europa (fig. 293). El retrato del mismo Rey con su acompañamiento, de Wilton, tiene aún más íntimo encanto. Por su estilo, son completamente distintos de cuanto se producía en el continente, al paso que son semejantes á otras obras inglesas de su tiempo. El tercer ejemplo (fig. 290) es un fragmento de una serie de pinturas trasladadas de la capilla de San Este-

ban, de Westminster (1), al Museo Británico. Data, aparentemente, de mediados del siglo XIV y es, por lo tanto, casi contemporáneo de Giotto, con cuyo arte tiene algo de común. Presenta, sin embargo, rasgos que le caracterizan fuertemente, dándole relación más próxima con la iluminación inglesa de miniaturas que con cualquiera otra cosa de Italia ó de Francia. Las actitudes de las figuras son variadas, quizá variadas y dramáticas en demasía. El modelado es fundido; el modo de tratar los paños, primoroso; el colorido, á la vez brillante y rico. Estos últimos caracteres se encuentran en las tres pinturas, aunque sus fechas se apartan probablemente en medio siglo. La obra continental que más se les aproxima es la de algún primitivo francés, como Juan Malouel, que pudo muy bien haber sentido la influencia de los pintores ingleses, tal como los iluminadores franceses y flamencos sentían la influencia de los decoradores de manuscritos ingleses. Los caracteres distintivos, en términos generales, de la pintura gótica inglesa son energía de movimiento y hermosura de color, combinación rara que no se encuentra en el arte toscano de aquel tiempo en el mismo grado.

FIG. 292.—RICARDO II Y SANTOS. *(Casa Wilton.)*

Poca materia de continuidad puede darse, sin embargo, á la historia de la pintura en Inglaterra antes de la llegada de Holbein, hacia la mitad del reinado de Enrique VIII. Durante las Guerras de las Rosas habíase destruído gran número de cosas portátiles, y el sino que amenazaba á las casas de religión, algunos años antes de ser disueltas, había producido el efecto de desalentarlas en su actividad artística. De modo que el pintor alemán llegó en el momento oportuno para traer un estímulo necesario. Las primeras obras inglesas, á excepción de los retratos de Wil-

(1) Un retrato de Eduardo III, arrodillado, existía también en la capilla de San Esteban antes del incendio de 1834.

ton y Westminster, á que podemos dar hoy el nombre de cuadros, datan de los años en que él trabajó y revelan su influencia, muy claramente por cierto. Son de dos clases: miniaturas ó «limnings», como se las llamaba, y retratos de tamaño natural ó de tamaño aproximado al natural. De estos últimos nos corresponde ocuparnos ahora.

Fig. 293.
Ricardo II. Westminster.
(Pintor desconocido.)

Así como la gran escuela de miniaturistas ingleses tuvo, por lo menos, una de sus raíces en Holbein, así la tuvo también la escuela todavía más grande de nuestros retratistas en gran tamaño. Antes de los días del augsburgués había ya en el país pintores de retratos. Ciertamente parece verosímil que esta rama especial del arte floreció en nuestras islas desde tiempos muy primitivos. Las tendencias nacionales no cambian prestamente, y entre las pinturas poco importantes que han llegado á nosotros procedentes de nuestros siglos góticos encontramos algunos retratos (v. gr.: los de Jacobo III de Escocia y su esposa, Margarita de Dinamarca, y Sir Eduardo Boncle, en los paneles de Holyrood, atribuídos hoy á Hugo Van der Goes, y también el Ricardo II de la abadía de Westminster (fig. 293) en una escala apenas conocida en cualquiera otra parte en el mismo período. Todas las maneras antiguas de tratar el retrato disolviéronse, sin embargo, ante el sol de Holbein. En aquéllos las facilidades para la notificación eran bastante pequeñas. Pintábase un retrato, se enviaba á la casa y solamente los amigos del retratado podían acaso gozar de él. Pero las obras del augsburgués tuvieron el mérito de llamar á toda clase de gentes, así á los que no veían en la pintura sino una tentativa más ó menos feliz para imitar algún objeto exterior, como á los que comprendían el arte. Algún cuadro, como el retrato de la Duquesa de Milán, de la

Galería Nacional, deleitaría al ignorante con su realidad de imitación tanto como al hombre de saber y gusto por su combinación de veracidad objetiva y expresión sincera de emoción.

El ejemplo de Holbein dominó en la pintura inglesa casi por espacio de un siglo, hasta la aparición de Samuel Cooper y de Van Dyck. Hay gran número de pintores que nunca hubieran llegado al punto en que los vemos si él no hubiera venido á Inglaterra. Pero de pocos puede decirse, si es que se puede decir de alguno, que pasaran por su estudio, y aun pocos cuadros se pueden atribuir á un determinado discípulo suyo. Su misma obra, por otra parte, no pertenece á la rama estética que ahora nos concierne; pero su influencia fué tanta que debemos dar un rápido esbozo de su carrera. Nació en Augsburgo en 1497 y murió en Londres en 1543; los años de 1526 á 1528 y de 1532 á 1543 los pasó en la capital inglesa. Pintó en ella gran número de retratos y encontró los más de sus modelos ó en el *entourage* de la Corte ó en la colonia alemana. Se cree que retrató á todas las esposas de Enrique VIII, tanto como al Rey mismo. Acaeció más de una vez que retrató á señoras, á las que el Rey, viéndolas retratadas, pensó en otorgar el peligroso galardón de su mano. En 7 de Octubre de 1543 hizo testamento, para el cual se nombró albacea en 29 del siguiente mes; su muerte, por lo tanto, ocurrió entre estas dos fechas.

Fig. 294. — Retrato de Edmundo Butt. (Juan Bettes)
(Galería Nacional.)

La obra de Holbein es quizá más homogénea y nivelada en excelencia que la de cualquier otro pintor. La importancia de sus cuadros varía mucho, pero casi nada el éxito en lograr su propósito. Nunca es descuidado, hueco ni superficial. Sus miniaturas de los dos hijos menores de Carlos Brandon, Duque de Suffolk, son, en su género, tan acabadas como la Madona de Darmstadt, ó los *Embajadores,*

ó el *Jorge Ghisze*. El arte de Holbein enlazaba el carácter teutónico al latino. Ningún retratista fué nunca más objetivo, y muy pocos tuvieron un sentimiento más sutil del dibujo ó del color. En cierto sentido, á decir verdad, nadie le ha igualado como colorista. Nadie ha sido tan afortunado como él en la unión del justo matiz individual con la armonía del resultado último. Su genio es como la luz del día que pasa á través de una vidriera coloreada: concilia matices aparentemente irreconciliables. Permítaseme indicar las que considero sus obras maestras: *La Madonna Meyer* (Darmstadt), *Los Embajadores* y *Cristina, Duquesa de Milán* (Londres), *Jorge Ghisze* (Berlín), el *Duque de Norfolk* (Windsor), el *Retrato de un joven* (Viena), el *Tomás Morrett* (Dresde) (1), el *Sir Bryan Tuke* (Munich) y el *Sir Tomás Moro* de la colección de Mr. Eduardo Huth. Es probable que la mejor de todas sus obras fuera el grupo de los dos Enriques, VII y VIII, con sus esposas, destruído en la catástrofe del Whitehall. Subsiste un boceto parcial, que da idea de lo que se ha perdido: pertenece al Duque de Devonshire.

FIG. 295.—RETRATO INGLÉS, ATRIBUÍDO Á UN CONTINUADOR DE HOLBEIN.

Woltmann dice que «Holbein parece que estuvo completamente solo en Inglaterra y que trabajó, en general, sin discípulos ni ayudantes: su estilo artístico no encontró imitadores en el país». Esta afirmación arrebatada parece fundarse únicamente en el hecho de que ningún discípulo inmediato del maestro consiguió fama europea. Pululan en Inglaterra los cuadros pintados en un estilo que se basa en el suyo, de escaso mérito los más, ciertamente; pero en algunos de entre ellos se ve que entre los alumnos ó discípulos del gran artista se pueden contar algunos hombres de verdaderas aptitudes.

(1) Han surgido dudas acerca de la tradición que identifica este retrato como de Morrett, joyero de Enrique VIII. Pero las tentativas de identificarlo como de un Morette, francés, ó un Moretta, italiano, me parece que no tienen la evidencia de su misma faz, que le reclama para Inglaterra.

Sólo á dos de ellos, entre los que pintaron en gran tamaño, se pueden asignar hoy, con relativa confianza, determinadas obras. Un retrato de hombre, que figura en la Galería Nacional, de Juan Bettes, que pintó con su hermano Tomás en los reinados de Eduardo VI, María é Isabel, es excelente (figura 294). Se ha asegurado que Gwillim Strete, ó Stretes, era flamenco, principalmente en virtud de su nombre. Es probable que fuera discípulo directo de Holbein y que poseamos ejemplos de su obra en los retratos de cuerpo entero del Conde de Surrey (en Hampton Court y en el castillo de Arundel), en el de Eduardo VI, que estaba en los Maestros Antiguos en 1902, y en la copia de la *Juana Seymour*, de Holbein, que está en el Museo de La Haya. Es posible, sin embargo, que ninguno de ellos sea de Strete y que se deba reconocer verdaderamente su mano en un retrato firmado con el monograma G. S., en la colección de Lord Yarborough. Otros muchos artistas ingleses florecieron, ó por lo menos existieron y pintaron, durante estos reinados. Los nombres y muchas de sus obras han subsistido, pero es muy escasa la evidencia que tenemos de que los unos correspondan á las otras. Se conocen pinturas de Sir Roberto Peake (1590?-1667), de Ricardo Lyne (fl. hacia 1572), de Ricardo Stevens (fl. hacia 1590), que era de origen holandés; y de algunos otros han sobrevivido únicamente los nombres: Juan Bossam; Eduardo Courtenay, Conde de Devon; Pedro Cole; Juan Shute; Nicolás Lockie ó Lockey. Es curioso que solamente por rara excepción los cuadros ingleses anteriores al siglo XIX aparezcan firmados por sus autores. Si cada pintor hubiera firmado, aunque sólo fuera una de sus obras, tendríamos algo en que apoyarnos para escoger las demás, y la faena del historiador se hubiera simplificado enormemente. Un hábil pintor, que floreció en la segunda mitad del siglo XVI, fué Jorge Gower, nombrado Pintor Oficial de la Reina Isabel en 1584. Mr. Jorge Fitzwilliam,

FIG. 296.
RETRATO NO IDENTIFICADO.
(Museo Ashmoleano, Oxford.)

de Milton, Northants, posee un autorretrato de Gower, fechado y firmado, y enriquecido con datos biográficos. Se puede también reconocer su mano en un doble retrato, reverso y anverso de un painel, en la colección de Lord Strathmore. Representa al noveno Barón de Glamis y á su secretario, Jorge Boswell, los dos de niños. Estos retratos revelan á Gower como artista muy notable.

FIG. 297.
RETRATO DE GUILLERMO STOCKE (?)
(Colegio de Worcester, Oxford.)

Otro pintor de considerable habilidad, que perteneció á los últimos años de Isabel y á los reinados de Jacobo I y Carlos I, fué Sir Nathaniel Bacon, Caballero de la Orden del Baño, de Culford, Suffolk. Era hijo de Sir Nicolás Bacon, el primero de los baronets, y, por consiguiente, sobrino del gran Sir Francisco. Nació en ó hacia 1583 y murió en 1627. Se conocen tres por lo menos de sus obras: un autorretrato; un interior de cocina, titulado *La Cocinera*, propiedad de Lord Verulam, en Gorhambury, y otro autorretrato, propiedad de Mr. Nicolás Bacon, de Raveningham Hall, Norwich (1). Todavía mejores son las series de retratos de Tradescant, del Museo Ashmoleano, de Oxford. Parece probable que la mayor parte de ellos sean obra de un tal de Critz ó de Crats, de una familia que ocupó puestos oficiales en las Cortes de Isabel, Jacobo I y Carlos I. Meres, en los *Wits Commonwealth*, publicados en Londres en 1598, habla de «Juan de Cretz», tan fa-

FIG. 298.
RETRATO DE UN NAVEGANTE.
(Galería de la Universidad de Oxford.)

(1) Véase el artículo del Príncipe Federico Duleep Singh, *Burlington Magazine* de Julio 1907.

moso por sus pinturas. Este mismo Juan estuvo empleado en el sepulcro de Isabel, en la abadía de Westminster. Tuvo un hermano, Tomás, tan bueno ó mejor que él mismo; se conoce también á un Oliveiro y un Manuel: en el Museo Ashmoleano hay un hermoso retrato del primero. Tanto Juan como Manuel parece ser que fueron pintores oficiales de Carlos I. Á la dispersión de los cuadros del Rey fueron compradores, según Walpole, por la suma de 4.999 libras esterlinas. Si uno de ellos fué realmente el autor de los cuadros de Tradescant, era el mejor pintor en gran tamaño de su tiempo, como se lo aseguró Roberto Walker, el pintor favorito de Cromwell. Á de Critz se le atribuye la pintura del techo del «Doble Cubo», de Wilton. Pepys le menciona también como autor de un retrato del primer Lord Sandwich, que costó tres libras y diez chelines, incluso el marco. De Critz no parece nombre inglés, pero el no mencionársele en los archivos franceses ó flamencos hace pensar que la familia en cuestión era inglesa, de nacimiento por lo menos.

FIG. 299.
RETRATO NO IDENTIFICADO.
(Museo Ashmoleano, Oxford.)

FIG 300.—RETRATO DE JUAN BULL
(Escuelas, Oxford.)

El único pintor de mérito, en cierto modo grande, que floreció antes de los días de Van Dyck, y que puede ser considerado en alguna manera como inglés, fué Cornelio Jonson, ó Janssen van Ceulen. Nació en Londres en 1593 y se cree que murió en Holanda en 1664. De haber sido mejor colorista ocuparía un lugar altísimo entre todos

los pintores de su tiempo. Sus retratos tienen á veces maravilloso encanto, á pesar de la frialdad y timidez de su colorido. Las mejores obras de Jonson que conozco en este país son una cabeza del Conde de Portland, en la Galería Nacional de Retratos; una cabeza por el estilo, en la Galería Nacional Irlandesa, y un retrato de mujer, en la colección de Mrs. Joseph. Los dos retratos de hombre revelan fuerte afinidad con el estilo de Dobson, semejanza que desaparece en las obras posteriores de Jonson. Se ha dicho con frecuencia que Jonson fué arrojado de Inglaterra por la competencia de Van Dyck, pero lo cierto es que estuvo en ella durante siete años por lo menos después de la muerte de Van Dyck. El Rijksmuseum, de Amsterdam, tiene un cuadro firmado *Corns. Jonson Londini fecit, 1648*, y en aquel mismo año recibió el pasaporte del Presidente, que le autorizaba para dejar á Inglaterra y llevar sus bienes consigo.

FIG. 301.
CONDE DE PORTLAND. (C. JONSON.)
(Galería Nacional de Retratos.)

Van Dyck (1599-1641) llegó á Inglaterra por primera vez en 1621, pero sólo en una visita rápida. Hacia 1630 volvió, y después, en 1632, se estableció en ella, invitado por Carlos I. Se alojó en Blackfriars, en donde durante nueve años vivió ricamente, trabajó mucho y dirigió á un largo estado mayor de discípulos y ayudantes. Como era, tal vez, el más impresionable de todos los grandes pintores, dió de mano rápidamente á la manera que se había formado bajo la influencia de los grandes venecianos y adoptó otra, sugerida quizá por la obra de Samuel Cooper. Sus mejores cuadros ingleses son dignos de emparejar con los más hermosos de su período genovés, pero mucho de lo que hizo en este país es superficial é inferior á las repeticiones de estudio de sus buenas obras hechas por sus mejores discípulos. La verdad de esta afirmación adquirió plena evidencia cuando en 1900 se sacaron á la venta

juntos, en Burlington House, 129 cuadros atribuídos á él. Las cosas mejores y las peores de aquella colección revelaban su propia mano. Sus tres maneras están hermosamente representadas en la Galería Nacional: el primer período flamenco, por la media figura de Cornelio Van der Gheest; el genovés, por los retratos del Marqués y de la Marquesa Cataneo, últimamente adquiridos, y el inglés, por el soberbio retrato ecuestre de Carlos I, procedente del Palacio de Blenheim.

Todo lo que una escuela nacional de pintura puede arraigar en un solo hombre, que además era extranjero, arraigó en Van Dyck la escuela inglesa moderna. Holbein tuvo gran influencia en su tiempo, pero, con ser el artista que era, tuvo demasiadas objetividad y curiosidad teutónicas en la composición para llegar á ser cabeza permanente y creador de algo británico. Gran contraste presenta con él Van Dyck. Afectado inmediatamente por el *genius loci*, si no por la obra de los artistas nacionales, el flamenco instauró un estilo en perfecta concordancia con las preferencias inglesas, estilo que pudo imponerse con presteza por sí mismo á la mayoría de los pintores de sangre mixta de celta y teutónica que le siguieron.

Muchos de los alumnos inmediatos de Van Dyck eran extranjeros de nacimiento. El mejor, probablemente, fué Juan de Rey, que llegó tan cerca de su maestro que las más de sus obras están catalogadas como de Van Dyck, excepto en Dunkerke, donde pasó los últimos treinta años de su vida y dejó muchas pinturas en las iglesias. Otro discípulo inteligente fué David Beek, holandés, cuya facilidad fué celebrada por Carlos I en un dicho que refiere la crónica de Descamps: «*Parbleu, Beek, je crois que vous peindriez à cheval et en courant la poste!*»

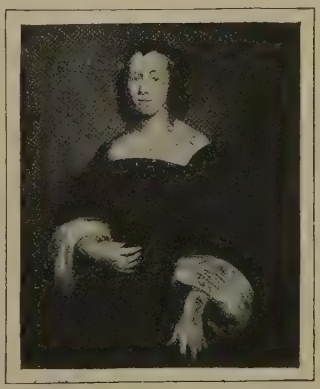


FIG. 302.—RETRATO DE UNA SEÑORA. (C. JONSON.) (*Mrs. Joseph.*)

Además de sus discípulos, empleó Van Dyck en su estudio á varios pintores que habían estudiado en otras partes: Adrián Hanneman, discípulo de A. Van Ravesteyn y de Daniel Mijtens, el viejo; Pedro Lely, que estuvo sometido á su influjo

durante algunos meses, poco antes de su muerte, y dos ingleses, Guillermo Dobson y Enrique Stone (conocido por «el Viejo Stone»).

Dobson era discípulo de Sir Roberto Peake, pero parece que también se sintió fuertemente impresionado por el ejemplo de Cornelio Jonson. Fué protegido de Van Dyck, que le descubrió en un estado cercano á la miseria. Trabajó algún tiempo como ayudante del flamenco, aunque su estilo era enteramente distinto del de Van Dyck cuando lo ejercía con independencia. Á la muerte de su protector fué nombrado Pintor Oficial del Rey, pero murió pobre cinco años más tarde. Sus obras mejores, como el retrato de Endymion Porter (fig. 303), en la Galería Nacional de Retratos, alcanzan un nivel muy alto. Los cuadros de Dobson son bastante numerosos, pero falta todavía mucho para desenmarañar lo verdadero de lo falso.

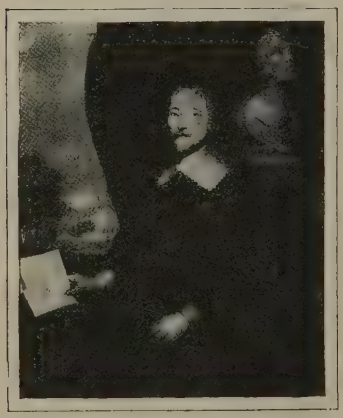


FIG. 303.
ENDYMION PORTER. (DOBSON.)
(Galería Nacional de Retratos.)

Enrique Stone era hijo de Nicolás Stone, un buen escultor y maestro de obras de Jacobo I. Copió muchos cuadros de Van Dyck y de otros, y era un artista concienzudo y torpe. Murió en Londres en 1653. Se recuerda á Eduardo Bower por un cuadro notable, el retrato de Carlos I tal como se presentó á juicio, perteneciente al Duque de Rutland. Un buen retrato existente en las Escuelas, de Oxford, representa á Nicolás Lanier, que parece haber seguido á Van Dyck.

Un pintor que por su habilidad merece un lugar entre Dobson y «el Viejo Stone» fué Jorge Jamesone, ó Jamisone, llamado absurdamente el Van Dyck escocés. Nació en Aberdeen á fines del siglo XVI. Era aprendiz en Edimburgo en 1612 y se ha afirmado que estudió también con Rubens en Amberes. De ello, en verdad, no ha quedado rasgo ninguno en su obra. Dice la tradición que la familia de Elena Fourment, segunda mujer de Rubens, era una rama de un conocidísimo tronco de

Aberdeen, el de los Formans. Surge la posibilidad de que la amistad del maestro con los Fourments y la estancia de Jamesone en Amberes—de otro modo bastante improbable—puedan tener entre sí alguna conexión. Las obras de Jamesone son bastante numerosas en Escocia. Se distinguen por su cuidadosa ejecución, de un tenue y luminoso empaste, pero son monótonas de colorido y carecen de vigor. Jamesone murió en 1646 y fué sepultado en el famoso cementerio de los Franciscanos, de Edimburgo.

Desde fines de la primera mitad del siglo XVII en adelante empezó á crecer rápidamente el número de pintores de origen nacional. Todavía estamos lejos de todo lo que se acerque al nivel del siglo próximo; pero en cuanto el ejemplo de Van Dyck tuvo tiempo para surtir efecto, el arte empezó á atraer en su seguimiento á hombres de algunas facultades. Durante la República languideció, como era de esperar; pero Lely encontró protección, y lo mismo acaeció á Roberto Walker y Samuel Cooper, que pintaron los dos á Cromwell más de una vez. Pero la línea de pintores británicos que ha continuado hasta hoy empieza con ciertos discípulos de Lely.

FIG. 304.—LADY BELLASYS. (SIR PEDRO LELY.) *(Hampton Court.)*

Sir Pedro Lely nació en Soest (1), cerca de Utrecht, en 1618. Su padre, un capitán llamado Van der Faes, cambió el apellido familiar. El hijo estudió en Haarlem con Pedro de Grebber, pero vino á Inglaterra en 1641, poco antes de la muerte de Van Dyck. En Inglaterra, como el mismo Van Dyck, se formó rápidamente un estilo acomodado á su nuevo medio y fué premiado por una boga que duró hasta su muerte, ocurrida en 1680. Llegó á ser un agradable colorista, se esforzó por la elegancia en el dibujo y la amplitud en la ejecución, y se aprovechó de las maneras que

(1) Se ha incluído con frecuencia á Lely en la Escuela germánica, á pesar de que su arte nada tiene de germánico, en la creencia de que Soest, su cuna, era la ciudad de Westfalia que lleva aquel nombre.

encontró. Lo mejor de su obra es todo lo bueno que se puede esperar de una obra que carece de intensidad. Empezó pintando con tonos obscuros, con poco color positivo, que fué introduciendo después poco á poco en sus concepciones. Tenemos evidencia interior de que hizo gran uso de ayudantes. Los cuadros que se le atribuyen son numerosísimos y no han sido todavía estudiados por completo. Pero en cuanto alcanza mi experiencia puedo afirmar que la propia labor de Lely se caracteriza por el dibujo, excelente por regla general, magistral á veces, por una fuerte tendencia á la entonación obscura, que, sin embargo, se hace gradualmente menos señalada conforme pasa el tiempo, y por un modelado más cuidadoso que el de sus discípulos.

FIG. 305.—MISS JUANA KELLEWAY. (SIR PEDRO LELY.) *(Hampton Court.)*

Los cuadros en que hemos encontrado su monograma presentan todos este carácter. Uno de los mejores es un gran retrato de familia, el de *Carlos Dormer, Conde de Carnarvon*, con su esposa y dos hijos, propiedad de Sir Algernon Coote, de Ballyfin, condado de la Reina. Este Conde de Carnarvon fué el tercero del título, hijo del Conde Roberto, que murió en la primera batalla de Newbury. En la Iglesia de Cristo, de Oxford, hay un hermoso grupo de tres personajes. Entre los muchos cuadros atribuídos á Lely en la Galería Nacional de Retratos, me parecen suyos los siguientes: el *Duque de Albemarle*, el *Duque de Buckingham, Carlos II, María Davis, Nell Gwyn*, la *Condesa de Shrewsbury, Wycherley*, la *Duquesa de York* y un *autorretra'o*. Las *Bellezas de Windsor*, en Hampton Court, revelan quizá un estudio de Van Dyck más ceñido que lo demás que hizo. La *Lady Bellasys*, con sus aéreos querubines, recuerda las excursiones del pintor flamenco á la mitología; pero en el dibujo es más hermosa que la mayor parte de

los de Van Dyck. Si hubiera sido acabado con la paciencia de los antiguos, sería una obra maestra del retrato cortesano. Pero Lely tenía poca paciencia. Hacia el final de su carrera, sus ropajes especialmente se convirtieron en meras armazones para las vestiduras, todo sombras profundas y luz cruda. Y su conocimiento del carácter está en un plano muy inferior al de Van Dyck. Pero pudo, cuando supo escoger, elevarse en algunas ocasiones. Walpole menciona buena cantidad de Lelys que son ahora difíciles de encontrar, en especial porque su nombre se ha unido á innumerables obras que nunca tocó ni aun pudo ver. Sus dibujos y pasteles son buenos, aunque superficiales. Comparte con Rembrandt, Lawrence, Bonnat y algunos otros pocos artistas activos el honor que se debe al fino conocedor. Después de su muerte, sus colecciones produjeron la suma, enorme para su tiempo, de unas 26.000 libras esterlinas.

Los mejores discípulos de Lely fueron Juan Greenhill y María Beale.

Juan Greenhill nació en Salisbury en 1649 y murió en 1676, sin tener mucho tiempo para hacerse un nombre. La disipación le acortó la vida. En el Colegio de Dulwich hay dos ó tres cuadros suyos, uno de ellos firmado con sus iniciales, J. G. Se distinguen por el refinamiento del dibujo y por una agradable tonalidad argentina, que nos ayuda á reconocer su parte en obras atribuídas á su maestro. El retrato de *Mrs. Juana Middleton* (figura 307), en la Galería Nacional de Retratos, parece suyo; si lo es, puede considerarse, probablemente, como su obra maestra.

Fig. 306.—Condesa de Grammont. (Sir P. Lely.) *(Hampton Court.)*

María Beale tuvo una vida más larga que su condiscípulo y la empleó mejor. Trabajó mucho en su profesión, como lo demuestra el Diario de su marido, citado por Walpole entre los papeles de Vertue. Había nacido en 1632 y murió en 1697. Sus retratos son numerosos, pero muchos se han asignado á

su maestro, Lely. Inclinóse mucho al color entero, más que Lely ó Greenhill: su pincelada es más amplia y menos fundida; su composición y modelado, más planos, y su pintura de carnes, más interesada por lo accidental que la de Lely.

FIG. 307.—MRS. JUANA MIDDLETON. (JUAN GREENHILL ?)
(Galería Nacional de Retratos.)

Han llegado hasta nosotros los nombres de otros varios discípulos de Lely, pero en la mayor parte de las veces es imposible relacionar un cuadro con un nombre. Hay que exceptuar, sin embargo, á Juan Hayls, el «pintor en ejercicio» de Pepys. Su retrato del mismo Pepys se conserva en la Galería Nacional de Retratos (fig. 308), y varios de la familia Russell, en Woburn. Otros pintores ingleses de este período fueron Guillermo Reader, ó Rieder, á quien pertenece un buen cuadro del Ashmoleano; Ana Killigrew, celebrada por Dryden; Eduardo Hawker, que ocupó la casa y estudio de Lely á la muerte de este pintor; Sir Juan Gawdie, que era sordomudo, y Guillermo Shepherd. Este último, sin embargo, pertenece á una generación algo anterior. Fué maestro del versátil Francisco Barlow (muerto en 1702), natural de Lincolnshire, que pintó animales, pájaros especialmente, con notable felicidad. Fué también grabador, y Hollar grabó obras suyas. Su edición de Esopo, con láminas dibujadas por él, es conocidísima.

Los discípulos de Isaac Fuller que ahora mencionaré representan otro «impulso» entre los pintores del siglo XVII. El mejor fué Juan Riley, nacido en 1646, que probablemente, en condiciones más favorables, hubiera llegado á ser un pintor de verdadera importancia (fig. 310). Un cuadro suyo bueno é interesante es *El Marmitón*, en la Iglesia de Cristo. Se puede mencionar también á Tomás Manby, paisajista; á los dos José Miguel Wrights, tío y sobrino, discípulo el viejo de Jamesone y maestro de Edmundo Ashfield, á quien pertenecen algunos retratos bastante buenos de Burleigh House.

Hasta aquí nos hemos encontrado con la influencia de los extranjeros, que conquistaron verdadera boga en Inglaterra, trabajando generalmente para bien. Holbein pudo haber fundado una gran escuela en Inglaterra si su genio hubiera estado más en armonía con el de la raza mezclada entre la cual se estableció. El simpático Van Dyck adoptó un estilo que estaba en perfecto acuerdo con el carácter inglés, y es casi seguro que hubiera producido en el siglo XVII los efectos que produjo en el XVIII si el puritanismo y los disturbios civiles no hubieran desalentado los intentos artísticos. Después Lely, por más que se contentara con no profundizar mucho en su propia reserva de facultades, fué un artista verdadero, aunque superficial, cuyo ejemplo nada podía enseñar que hubiera de olvidarse. Su presencia hubiera por lo menos hecho algo para evitar que los extranjeros de quinta clase—los Hoogstratens, Gascars, Verelests, Huysmans, Soests, Wissings, etc.—hicieran todo el daño que de otro modo habían de hacer. Pero á la muerte de Lely, y aun antes, la moda se arrojó á los pies del pintor quizá menos interesante que monopolizó jamás la protección de una sociedad. Kneller tenía facilidad—supo colocar al modelo tan bien como los fotógrafos más modernos! y supo dibujar. Pero sus retratos, con una excepción apenas, proclaman tan abiertamente que su principal, si no su única preocupación, fué la de satisfacer á sus protectores con el menor gasto posible de pensamiento y energía, que no podemos mirarlos ni recordarlos sino durante muy pocos minutos. Su éxito fué fatal para la pintura inglesa durante su vida. Estableció un compás, al que tuvieron que ajustarse los demás, so pena de indigencia. Entre los ingleses que trabajaron en el tiempo que transcurrió desde la muerte de Lely hasta la llegada de Hogarth podemos descubrir, aquí y allá, signos de aptitudes que hubieran podido desarrollarse pródi-

FIG. 308.—S. PEPYS. (JUAN HAYLS.)
(Galería Nacional de Retratos.)

gamente si se hubiera desechado la tiranía de Kneller. Á Kneller mismo concierne esto en rigor. Sus cuadros varían en mérito desde los ejemplos de lo que se puede llamar facilidad vigorosa hasta las realizaciones que ni siquiera se recomiendan por la facilidad. Entre los mejores pueden citarse dos retratos que están en Oxford, el *Obispo Atterbury* y *Sir Jonathan Trelawney, Baronet*, ambos en la Iglesia de Cristo, y *Godert de Ginkel, Conde de Athlone*, en la Galería Nacional Irlandesa. Buena parte del *Ginkel*, sin embargo, se la ha apropiado tranquilamente del *Carlos I* de Van Dyck! Los contemporáneos de Kneller siguieron tan fielmente su ejemplo que su obra apenas necesita mención separada. En Miguel Dahl, el sueco, y más aún en el escocés Jeremías Davidson y en el inglés Jonatás Richardson, adivinamos facultades que pudieran haber realizado cosas mejores si el pintor de Lubeck se hubiera quedado en su país. Lord Morton posee un gran cuadro de Davidson, en Dalmahoy, cerca de Edimburgo, que revela muy grande habilidad; hay otro, perteneciente á Mr. Stopford Sackville, en Drayton House, Northamptonshire. Los dos están firmados. Jonatás Richardson revela al mismo tiempo valor para atacar y destreza para resolver un problema difícil en el retrato de cuerpo entero de *Sir Hans Sloane*, en la Bodleiana. El último pintor de este tronco, de quien hemos de hacer aquí mención, fué Tomás Hudson, discípulo de Richardson y maestro de Reynolds. Parece que fué afabilísimo de carácter, y como pintor no tan incapaz como se le ha supuesto por lo general. Es difícil formarse cabal idea de sus facultades, sin embargo, porque pintó casi únicamente cabezas y manos, dejando el resto á sus ayudantes, que pintaban los paños, y fueron de capacidades muy diversas. El retrato de Samuel Scott, en la Galería Nacional, es cálido y luminoso, pero otros son mecánicos y fríos en sumo grado.

Aquí debo llamar la atención por un momento para recordar los comienzos de una forma de arte que nunca fué popular en Inglaterra en los tiempos modernos: me refiero á las pinturas de paredes y techos en los edificios seglares. El ejemplo mejor y más antiguo que podemos señalar es el techo de Rubens para la Sala de Festines del Whitehall, restaurado recientemente lo menos por cuarta vez. El maestro se tomó muchas incomodidades con esta composición. Existe gran número de bocetos preparatorios y estudios, que hacen probable que, cuando el techo estaba en su pristino esplendor, era una de sus mejores obras en ese género. El asunto, la historia de

Jacobo I, está dividido en nueve compartimentos, pintado cada uno en lienzo y colocados después. Fueron fijados en sus sitios entre fines de 1635 y mediados de 1636. El precio que se pagó á Rubens fué de 3.000 libras, equivalentes hoy á unas 10.000.

La primera obra inglesa de este género que se conserva aún es el techo del teatro Sheldonian. Fué pintado en 1669 por Roberto Streater, Pintor oficial del Rey Carlos II. Pintó también un retablo para el Colegio de las Ánimas, que fué trasladado en 1872, cuando se sacaron á luz los restos del magnífico retablo gótico (figura 119), entonces restaurado. La característica principal del techo del Sheldonian es su total carencia de mérito decorativo. Otro pintor que se empleó en alguna obra similar, en Oxford, fué Isaac Fuller, mencionado ya como maestro de Juan Riley. Fuller nació en 1606 y recibió algunas enseñanzas en París, á las órdenes de Francisco Perrier. Su autorretrato, obra de mucho carácter, se conserva en el Colegio de la Reina. La fama de estas obras—porque todas fueron famosas en su tiempo—trajo la acostumbrada irrupción de artistas de segunda fila en el país. Inglaterra estaba llena de edificios, cuyas paredes blancas clamaban por la decoración, y en lugar de emplearlas en alentar y educar á nuestros propios pintores, se entregaron con la mayor alegría al primero que se declaraba artista, cuando hubiera estado mejor lustrando zapatos. Verrio y Laguerre tuvieron ambos un género de habilidad, pero de habilidad divorciada por completo de toda percepción de lo que convenía á la decoración de un monumento arquitectónico. Verrio fué el más culpable de los dos. Tuvo mucho de la vulgaridad neoitaliana, al paso que Laguerre poseyó un rasgo redentor de lo que llaman los Goncourt el *mauvais bon-gout* de los franceses. La menos delincuente de las realizaciones de Verrio es probablemente el gran salón de Burghley; Laguerre no hizo nada mejor que su

FIG. 309.—GODERT DE GINKEL. (KNELLER.)
(Galería Nacional, Dublín.)

obra para Sir Godofredo Kneller, en Whitton Hall, hoy llamado Kneller Hall, cerca de Twickenham. Uno de los peores ejemplos de la forma de vulgaridad peculiar de Verrio es la decoración de la «Gran Escalera del Rey», en Hampton Court, en donde ha llevado sus mañas y ausencia de gusto hasta suprimir las verdaderas bovedillas, cornisas y pilastras, á fin de mostrar lo bien que podía imitarlas en pintura.

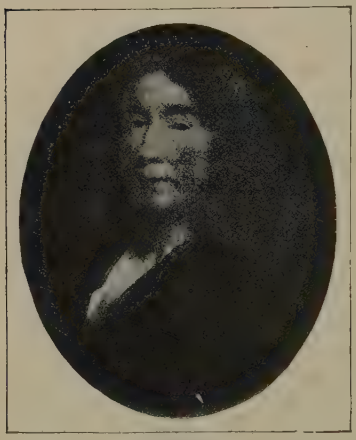


FIG. 310.—CHIFFINCH. (JUAN RILEY.)
(Galería Nacional de Retratos.)

Probablemente el éxito de estos hombres en la obtención de encargos guió al joven Jaime Thornhill, segundón de una familia antigua, pero empobrecida, á volver su atención á la misma forma de arte. Se distinguió de sus rivales extranjeros, si no por sus facultades, por su mayor sobriedad y por un sentido más recto de lo que la ocasión requería. Sus pinturas de la cúpula de San Pablo indican que con mayor experiencia hubiera llegado á ser un decorador aceptable. Siquiera están concebidas dentro del buen espíritu de subordinación á la arquitectura. Su yerno, Hogarth, hizo también pinturas murales: *El buen Samaritano* y *La laguna de Bethesda*, en el hospital de San Bartolomé.

Un escocés, Alejandro Runciman (1736-1785), demostró más facultades en este mismo género de arte. Decoró el gran salón de Penicuik House, cerca de Edimburgo, con escenas de Ossian, y una cúpula, en la misma casa, con escenas de la vida de Santa Margarita de Escocia. Las decoraciones de Ossian fueron destruídas por el incendio de 1899, pero no antes de que el autor las hubiese visto. Eran de tono demasiado bajo para su objeto; pero, con todo, revelaban gran habilidad. Juan Runciman (1744-1768), hermano menor de Alejandro, hizo concebir grandes promesas en el mismo orden durante su corta vida.

Las últimas realizaciones de este movimiento promovido

por Rubens fueron la decoración del gran aposento de la Sociedad de las Artes, por Jaime Barry, que se hizo entre los años 1777 y 1780, y la pintura de la gran escalera de Burghley, Northamptonshire, por Tomás Stothard, entre 1780 y 1783 (fig. 367). Todas las obras de esta clase producidas en Inglaterra en años posteriores han tenido inspiración diferente.

La causa principal de que Inglaterra no haya hecho mucho en el camino de la pintura monumental ha sido nuestra costumbre de colocar aficionados — cuando más — en el cargo de dirigir estas cuestiones y hacerlos responsables del éxito ó del fracaso. El mejor camino para el éxito es el fracaso, pero á condición de poder formar recto juicio de las causas del fracaso. En lugar de asustarse por una catástrofe inicial, el hombre que sabe se desembaraza de sus resultados y prueba otra vez. Es demasiado esperar algo de aficionados y menos que aficionados — Obispos, Generales, Presidentes, Alcaldes, hijos de Lores del Tesoro. — No pueden sacar provecho del fracaso porque no pueden realmente investigar sus causas, y se ven obligados á creer que el único procedimiento seguro es el de abandonar las operaciones. En todas nuestras tentativas de decoración monumental de las Casas del Parlamento, por ejemplo, las causas de fracaso son enteramente obvias para los que han educado sus facultades en investigarlas. Si nuestros legisladores supieran vigorizar sus nervios con un nuevo principio y empezar poniendo la dirección de la totalidad de la empresa en manos de una persona que hubiera probado su capacidad en sus propias obras, dotarían ciertamente á su país con un palacio tan digno interior como exteriormente.

Para la Bibliografía, véase el final del Capítulo XVI.

FIG. 311.—MATRIMONIO Á LA MODA. ESCENA DEL DESAYUNO. (HOGARTH.)
(Galería Nacional.)

FIG. 312.—MATRIMONIO Á LA MODA. ESCENA DEL TOCADOR. (HOGARTH.)
(Galería Nacional.)

Fig. 313.
Reynolds. (Autorretrato.)
(Real Academia.)

Fig. 314.
Raeburn. (Autorretrato.)
(Galería Nacional, Edimburgo.)

CAPÍTULO XIV

PINTURA.—PERÍODO MEDIO

La historia de la Pintura inglesa desde la destrucción de sus antiguos planteles, los monasterios, hasta el segundo cuarto del siglo XVIII es, como hemos visto, la historia de una lucha contra la invasión extranjera. En dos ocasiones los invasores fueron capaces y benéficos: capaces de sentar un gran ejemplo y deseosos de favorecer con él los progresos nacionales. Pero, en general, eran hombres que habían ó hubieran fracasado en su casa, y venían aquí para sonsacar las bolsas más profundas y asequibles de los incultos hombres del Noroeste. No fué una lu-

Fig. 315.—Los criados del pintor.
(Hogarth.)
(Galería Nacional.)

cha saludable. Se trabó entre hombres protegidos por su nacimiento extranjero—como los artistas de toda especie lo han sido siempre en la Inglaterra moderna—y hombres que ponían su única probabilidad de éxito en la imitación de los procedimientos de sus rivales. Así tuvimos siempre la mediocridad por una parte y la insinceridad por la otra.

FIG. 316.—LA MUCHACHA ENANA. (HOGARTH.)
(Galería Nacional.)

Á fines del siglo XVII, sin embargo, la fortuna envió un libertador.

Guillermo Hogarth era exactamente el hombre tipo que requería el arte inglés en la época de su nacimiento. No sólo era un gran artista, sino un organizador de resistencia. Rehizo las fuerzas de la pintura inglesa, que estaban dispersas desde el destronamiento de la religión antigua, y, tanto con el ejemplo como con la palabra y la pluma, preparó las inteligencias para recibir la noción de que el arte no era un extranjero. Sus mismos retratos más antiguos fueron una declaración de guerra contra los vacuos convencionalismos que habían predominado entre la muerte de Lely y la de Kneller. Dieron ánimos á aquellos de sus paisanos que sentían el arte á ser fieles á sus propios sentimientos en lugar de buscar en los estudios continentales de tercera fila fórmulas entendidas á medias para adoptarlas.

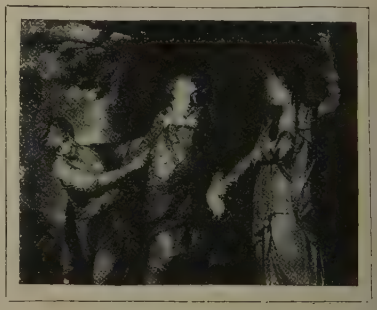


FIG. 317.—GARRICK ENTRE LA TRAGEDIA Y LA COMEDIA. (REYNOLDS.)
(Lord Rotschild.)

Á pesar del extremado contraste que ofrecen sus obras, se siente la tentación de comparar á Hogarth con Watteau. Ambos comprendieron que sus paisanos se habían metido en un callejón sin salida, y

ambos — deliberadamente Hogarth, obedeciendo á un impulso menos consciente Watteau — echaron nuevos cimientos con ideas personales que sintieron comopropias de su raza.

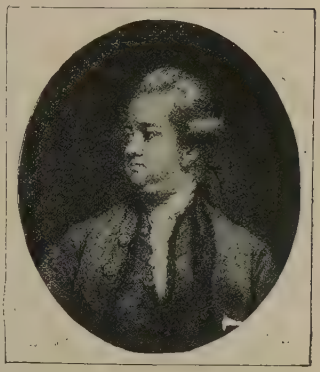


FIG 318.
DR. JOHNSON. (REYNOLDS.)
(Galería Nacional.)

Hogarth nació en Bartholomew Close en 10 de Noviembre de 1697. Empezó su vida activa como aprendiz de platero; pero á los veintiún años abandonó el grabado de ornamentos y escudos de armas por el grabado en lámina de cobre para los libreros. En 1730 se casó con la hija de Sir Jaime Thornhill y empezó á pintar retratos y las «moralidades» en que hoy se funda principalmente su fama. En 1753 aumentó en autoridad sus demás talentos al publicar el «Análisis de la Belleza», que merece todo el respeto que siempre se le ha otorgado. En 1757 fué nombrado Pintor oficial del Rey, y murió en 1764. El mito de Anteo se ha visto repetido una y otra vez en la historia del Arte. Cuando la pintura ha decaído hasta convertirse en una mera costumbre convencional, acudiendo á la tierra, ha revivido. Algún hombre ó grupo de hombres ha porfiado en volver á los primitivos fundamentos de la naturaleza para recoger nueva fuerza y preparar un florecimiento nuevo. Hogarth fué el movimiento pre-rafaelista del siglo XVIII. Volvió la espalda á las gracias vacías y faltas de vigor de Kneller y su séquito, y clamó por que el arte inglés se volviera con él hacia la realidad. Su invitación no fué aceptada conscientemente,

FIG. 319.
DOS CABALLEROS. (REYNOLDS.)
(Galería Nacional.)

pero produjo efecto. Debilitó la creencia en las fórmulas é hizo pensar á los pintores, consiguiendo que antes de mediar el siglo la pintura inglesa cambiara por entero su complexión, y de ser la más débilmente convencional, se convirtiera en la más robusta y llena de promesas para lo porvenir entre todas las escuelas europeas.

FIG. 320.
NELLY O'BRIEN. (REYNOLDS.)
(Colección Wallace.)

Hasta hace diez ó veinte años no hemos empezado á comprender á Hogarth. Se acostumbraba á hablar de él como de una especie de director de espectáculos de la pintura. Discutíanse sus cuadros como si el único título que tuvieran á nuestra admiración consistiera en las historias que contaban. Lo cierto es que Hogarth reunió las facultades de pintor técnico consumado, de verdadero artista y de narrador, más completamente que había logrado reunirlas antes ningún hombre. Sus «moralidades» no sólo enlazaban la bondad del dibujo con la fuerza dramática, sino que hacían depender la una de la otra, hasta el punto de que apenas podemos decir si admiramos un pasaje por sus cualidades pictóricas ó por sus cualidades dramáticas. Afortunadamente, nuestras colecciones públicas y semipúblicas son ricas en obras suyas. La Galería Nacional posee diez y seis, entre las que están el *Matrimonio á la moda*, la *Muchacha enana*, los retratos del pintor mismo con su perro, de su hermana y de Quin, el

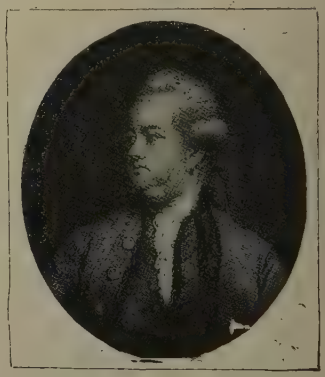


FIG. 321.—GIBBON. (REYNOLDS.)
(De un grabado.)

actor, la *Puerta de Calais* y el admirable grupo de cabezas de sus criados. La Galería Nacional de Retratos tiene un encantador y pequeño autorretrato que le representa junto al caballete. En el Museo Soane están el *Rake's Progress* y la *Election Series;* en el Hospital Foundling, el retrato de cuerpo entero del capitán Coram, la *Marcha de la Guardia á Finchley* y el apropiado *Encuentro de Moisés;* la iglesia de San Bartolomé tiene dos pinturas murales, *El buen Samaritano* y el *Lago de Bethesda*, que no se pueden contar entre sus aciertos; pueden encontrarse buenos ejemplos en la Galería Nacional de Irlanda, la Real Academia, el Museo Británico, el Museo Fitzwilliam de Cambridge y las Colecciones Reales. Entre las colecciones privadas la más rica es la de Lord Ilchester, principalmente por la *Escena del «Emperador Indio, ó la Conquista de Méjico»*, uno de los mejores cuadros de Hogarth desde el punto de vista de la ejecución.

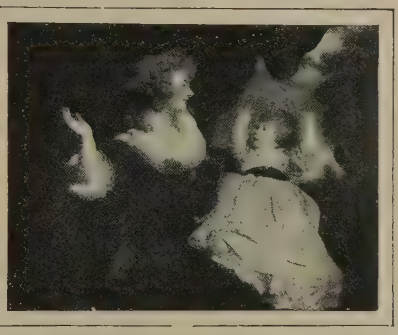


FIG. 322.—DUQUESA DE DEVONSHIRE CON SU HIJO. (REYNOLDS.)
(Duque de Devonshire.)

FIG. 323.—LA EDAD DE LA INOCENCIA. (REYNOLDS.)
(Galería Nacional.)

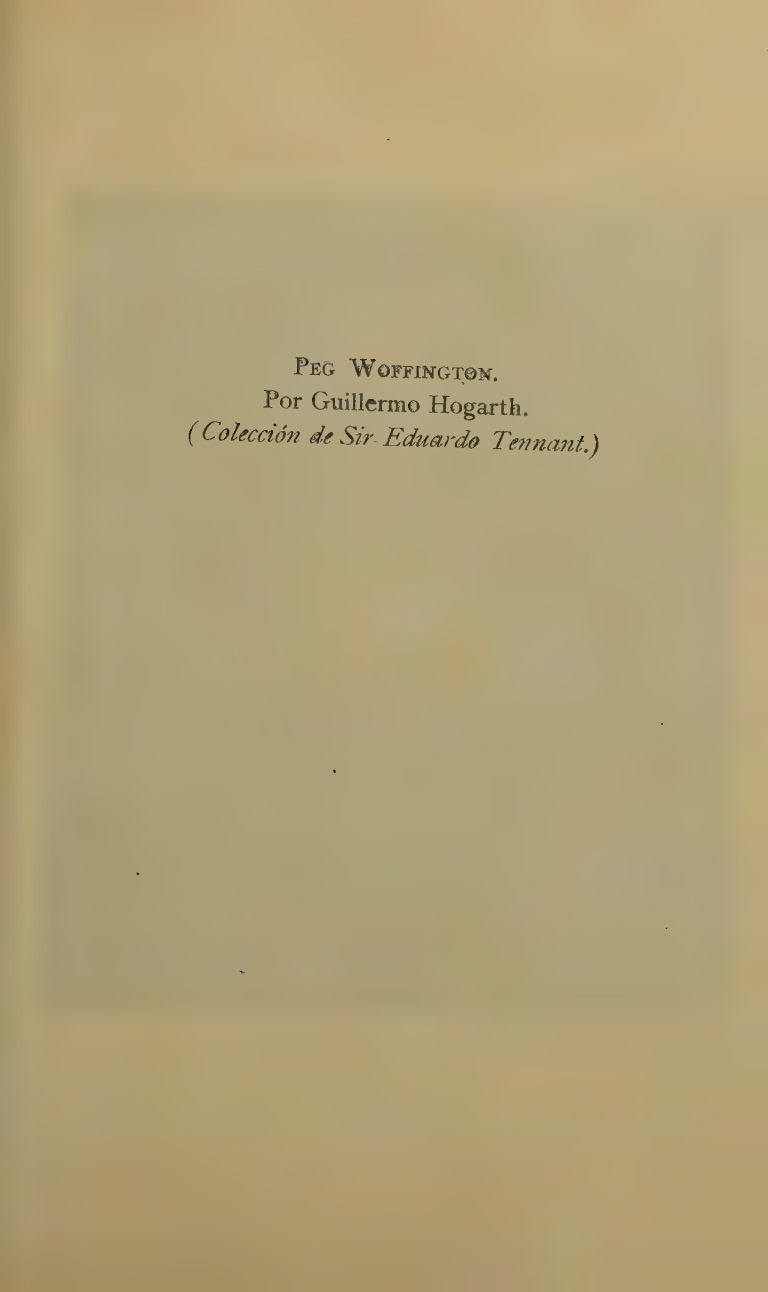
Hogarth dilató el reconocimiento de su genio con su pluma patriotera. Sus diatribas contra los extranjeros, contra la colección de «antiguos maestros», y en general contra los afectos y aversiones tradicionales, pudo requerirlas el estado de la opinión; pero se volvieron contra su

autor. Le aislaron é hicieron que los mismos á quienes aprovechaban sus ideas se retrajeran de aceptar sus proposiciones como guía. Creación suya fué la nueva independencia, pero había de pasar más de un siglo antes de que se llegara á reconocer tal hecho. Su ejemplo y sus opiniones expresas causaron gran efecto sobre el innovador inmediato — el segundo fundador, podemos llamarle, de la escuela moderna de pintura, — Sir Josué Reynolds. En los escritos publicados de Sir Josué escasamente aparece, sin embargo, una alusión á Hogarth.

FIG. 324.
MISS MONCKTON. (REYNOLDS.)
(De un grabado.)

Sir Josué era menor que Hogarth casi en una generación. Nació en Devonshire en 1723. Á los diez y ocho años entró en el estudio de Tomás Hudson, después de haber adquirido en su casa cierto grado de habilidad. Dos años más tarde, después de una de esas riñas con su maestro que parecen de rigor en artistas notables, volvió á Devonshire y se estableció como pintor de retratos en Plymouth Dock, como se llamaba entonces á Devonport. En 1746 fué á Londres y después, en 1749, emprendió un viaje por el Mediterráneo con el comodoro Keppel, que concluyó con una estancia de tres años en Italia, pasados la mayor parte en Roma. En 1752 volvió á Londres, en donde pasó el resto de su vida. En 1768 llegó á ser primer presidente de la Real Academia, y murió en 1792.

Si las cualidades principales de Hogarth fueron de desacato, independencia y empeño en edificar su monumento sobre cimientos propios, todas perfectamente coherentes, las de Reynolds fueron las aparentemente incompatibles de respeto hacia las reputaciones establecidas y fuerte propensión á pensar por cuenta propia. Gran parte de su actividad intelectual tendió á descubrir buenas razones que permitieran á artistas de quinta categoría gozar de reputaciones de primera fila, y, con todo, en la práctica era uno de los pintores más



PEG WOFFINGTON.
Por Guillermo Hogarth.
(Colección de Sir Eduardo Tennant.)

pensativos y variados y uno de los menos tolerantes para todo lo estereotipado y superficial.

La gran distinción del arte de Sir Josué, la característica que le coloca aparte del de cualquiera otro, es la variedad. En otras materias tuvo superiores. Pero en la variedad que surge naturalmente de un espíritu activo siempre, interesado siempre, en busca siempre de una nueva iniciativa, ningún pintor de su tiempo se le aproximó. Cada cuadro que pintó, aun cuando fuera sólo una cabeza, representa un consciente esfuerzo mental. Y le movía la belleza; le preocupaba el color, el tejido de la pintura, hasta la melodía de la línea, que no siempre ha solicitado á los ingleses. Sus primeros cuadros—los que pintó antes de establecerse en Londres en 1752—revelan la influencia de Hogarth, Gandy de Exeter y Rembrandt. Algunas caricaturas pintadas en Roma son especialmente hogarthianas por su técnica excelente. Cuatro de ellas (la más importante es una parodia de la *Escuela de Atenas*, de Rafael, en la que los filósofos griegos están sustituídos por las personas que formaban la colonia inglesa de Roma) están en la Colección Nacional Irlandesa. Pero no había avanzado mucho la segunda mitad del siglo XVIII sin que Reynolds se hubiera hecho dueño de un estilo que puede reconocerse como suyo al primer golpe de vista. Durante sus últimos treinta años de actividad habló de Miguel Ángel y de los Boloñeses; pero mientras hablaba miró hacia Venecia é hizo muchos experimentos peligrosos con el intento de apoderarse de su encanto. Es probable que en su primitiva frescura, tal como aparece en las paredes de la Casa Somerset, muchas de sus pinturas tuvieran un esplendor de colorido no sobrepujado ni aun por el mismo Tiziano.

FIG. 325.—MRS. STONE NORTON. (GAINSBOROUGH.)
(Mr. A. de Rothschild.)

En general, Reynolds no está bien representado en nuestras galerías públicas. Existen en manos de particulares cua-

FIG. 326.—HON. MRS. GRAHAM. (GAINSBOROUGH.)
(Galería Nacional, Edimburgo.)

dros suyos que dan más alta idea de sus facultades que cuanto se puede ver en las colecciones nacionales. Son, por ejemplo, la *Lady Crosbie*, en la colección de Sir Eduardo Tennant; la *Duquesa de Devonshire con su hija*, propiedad del Duque de Devonshire; *Garrick entre la Tragedia y la Comedia*, que pertenece á Lord Rothschild; varios cuadros de Althorp; el *Carlos Jacobo Fox, Señor de Crewe*, propiedad de Lord Leicester, en Crewe Hall, y el gran retrato de familia del Duque de Marlborough con su esposa y sus hijos, en Blenheim. Pero el *Lord Heathfield*, la *Lady Cockburn y sus hijos*, las *Cabezas de Angeles*, la *Edad de la inocencia* y el grupo de las tres Montgomeries figuradas como *Las Gracias*, en la Galería Nacional, con la *Nelly O'Brien*, la *Mrs. Carnac* y otros de la Colección Wallace, representan mejor á Reynolds que cuanto podamos señalar como representación de su gran rival Gainsborough.

En muchos aspectos, Gainsborough era la antítesis de Sir Josué, y por eso es difícil evitar la comparación al escribir sobre su arte. Gainsborough tenía cuatro años menos. Nació en Suffolk en 1727. Á excepción de los años comprendidos entre 1741 y 1746, que pasó en Londres, siendo sucesivamente discípulo de Gravelot, el dibujante y grabador francés, y de Francisco Hayman, el curso de su carrera activa se divide en tres períodos de catorce años cada uno: de

FIG. 327.
GAINSBOROUGH. (AUTORRETRATO.)
(Real Academia.)

1746 á 1760, en Ipswich; de 1760 á 1774, en Bath; de 1774 hasta su muerte en 1788, en Londres. Nunca dejó su país; y dentro de él, sus viajes se limitaron á una ó dos excursiones á Gales y al Norte de Inglaterra. Su evolución fué completamente normal. Empezó á pintar con extremo cuidado y pulimento en un estilo claramente basado en los cuadros holandeses, que existían entonces en número considerable en East Anglia. Sus paisajes más antiguos recuerdan los de Wynants; sus primeras figuras, las de Metsu ó Terborch. En Bath su dibujo se hizo más amplio y más elevado en su disposición; su pincelada, más libre y personal, y su colorido, más cálido. En Londres toda esta evolución se aseguró más; pero no hay entre la manera de Bath y la de Londres la solución de continuidad tantas veces afirmada. Entre Ipswich y Bath sí existe esa solución. En Suffolk, sus maestros fueron holandeses. En Bath y en sus alrededores se encontró frente á frente con Van Dyck, y pronto se libertó de la manera relamida y mezclada de Ipswich, para llegar, por fin, á la soltura y libertad del gran cosmopolita.

FIG. 328.
MRS. SIDDONS. (GAINSBOROUGH.)
(Galería Nacional.)

FIG. 329.
LADY MULGRAVE. (GAINSBOROUGH.)
(Colección Groult.)

Es imposible formarse cabal idea de las facultades de Gainsborough por nuestras colecciones públicas. En Londres, la Galería Nacional tiene un ejemplo de primer or-

FIG. 330.
MISS HAVERFIELD. (GAINSBOROUGH.)
(Colección Wallace.)

FIG. 331.—EL MUCHACHO AZUL.
(GAINSBOROUGH.)
(Duque de Westminster.)

den en su retrato de *Mrs. Siadons* y un hermoso paisaje, *El abrevadero*. La Colección Wallace posee una *Mary Robinson* y una *Miss Haverfield*. El famoso de *Mrs. Graham* está en la Galería Nacional Escocesa. Á cada uno de éstos se le puede hacer, sin embargo, alguna ligera objeción. La cortina roja que aparece detrás de la cabeza de Mrs. Siddons no es todo lo que debiera ser; la *Perdita Robinson* es poco más que un dibujo; la *Mrs. Graham* no ha dejado completamente en la obscuridad los efectos de sus cincuenta años, y *El abrevadero* es de tono muy bajo.

FIG. 332.—EL ABREVADERO. (GAINSBOROUGH.)
(Galería Nacional.)

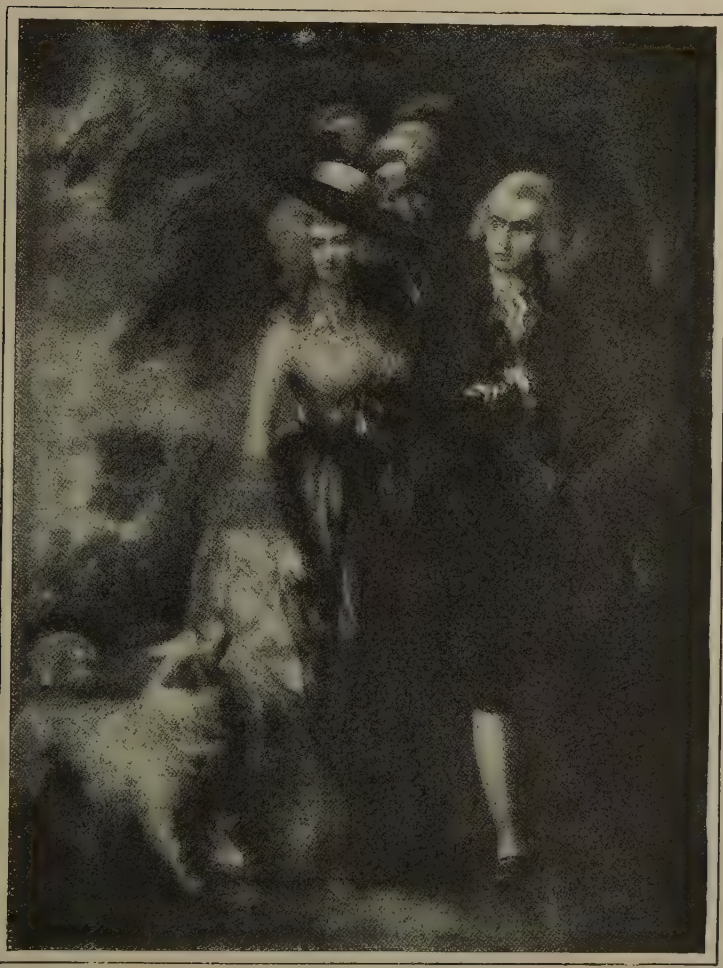


FIG. 333.—EL PASEO MATINAL.
RETRATOS DEL CABALLERO HALLETT Y DE SU ESPOSA. (GAINSBOROUGH.)
(Lord Rothschild.)

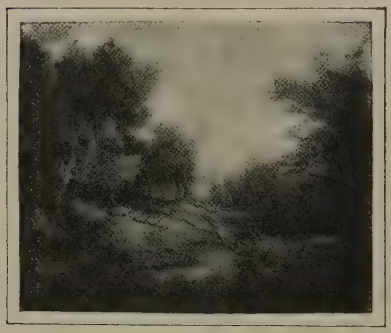


FIG. 334.—PAISAJE. (GAINSBOROUGH.)
(Mrs. Joseph.)

El valor de un buen Gainsborough es hoy tan enorme que no es verosímil que la Nación pueda tener otro; de forma que el estudioso que desee saber lo que pudo hacer el pintor en sus momentos más felices ha de ver *El paseo matinal* y la *Mrs. Sheridan* en casa de Lord Rothschild; la *Miss Linley y su hermano,* en Knole; la *Alameda,* en Grittleton, en la colección de Sir Audley Neeld; los tres retratos de señora del comedor de Mr. Alfredo de Rothschild, en Seamore Place; el *Muchacho azul,* en Grosvenor House; la *Lady Mulgrave,* en la colección del difunto M. Groult, y cuantos sea posible de los dibujos maravillosos que hacen á Gainsborough merecedor de un lugar entre los grandes maestros del dibujo.

Porque si Reynolds fué vario en un aspecto, su rival lo fué en otro. «—con él! ¡Qué variado es!», dicen que exclamó Gainsborough ante los cuadros del Presidente, en la Exposición. Pero él también tenía su variedad peculiar, por la que sobresalía en el retrato, en el paisaje, como animalista y como autor de dibujos. Vencía á Reynolds además en la técnica, porque sus cuadros se mantienen firmes como rocas, cuando no se interponen violentamente,

FIG. 335.
MRS. ROBINSON. (GAINSBOROUGH.)
(Colección Wallace.)

y su manera—«todos esos extraños rasguños y señales..., ese caos, esa apariencia grosera é informe», para emplear las palabras mismas de Sir Josué,—lleva por la libertad á la unidad con una dirección infalible que sólo tiene rival en los grandes técnicos, tales como Franz Hals, Rubens, Velázquez, Raeburn, Manet y Sargent.

El tercer individuo del triunvirato que levantó la planta baja del edificio de la pintura inglesa sobre los cimientos echados por Hogarth fué siete años menor que Gainsborough y once menor que Sir Josué. Jorge Romney nació en Dalton, en Lancashire, á fines del 1734. Se dió maña para educarse por sí mismo como pintor, sin más ayuda que la de un tal Steele, artista vagabundo que andaba á la sazón por los condados del Norte. Fué gran hazaña, porque Romney llegó á ser excelente dibujante y maestro de la técnica, en el más amplio sentido, muy al principio de su carrera. En 1756 se casó y se estableció en Kendal como pintor de retratos. En 1762 fué á Londres, dejando en el Norte á su mujer y á dos hijos pequeños. En 1773 fué á Italia, en donde estuvo por espacio de dos años. De vuelta en Londres, en 1775 se estableció en Cavendish Square y compartió la clientela de la ciudad con Rey-

FIG. 336.—LADY BEAUCHAMP PROCTOR. (ROMNEY.)
(Mr. L. Raphael.)

FIG. 337.
HIJOS DEL CONDE GOWER. (ROMNEY.)
(Duque de Sutherland.)

FIG. 338.
LADY ARABELLA WARD. (ROMNEY.)
(Vizconde Bangor.)

nolds y Gainsborough. Hacia 1795 se trasladó á Hampstead, en donde él mismo se edificó un estudio, que hoy forma parte del Círculo conservador local. En 1799 volvió á Kendal, donde murió tres años después junto á su esposa y su hijo, á quienes sólo había visto con intervalos muy largos desde que salió de su casa, cerca de cuarenta años antes.

La popularidad de Romney ha tenido más alternativas que la de cualquier otro pintor inglés de importancia. Cincuenta años ha, sus cuadros eran completamente desdeñados. Su precio corriente era insignificante, y su nombre nunca se mencionaba sino como el de un artista que se había ahogado en la superficie. Este estado de cosas debíase en parte, si no en todo, al mero hecho de que sus obras no estaban á la vista. Las colecciones nacionales no contenían ninguna de cierta importancia, y las casas señoriales no eran públicas. Otra causa además fué el carácter de su genio. Por una parte, Romney atrae á la muchedumbre: es el pintor por excelencia de las lindas inglesas. Nadie ha conseguido tan bien como él trasladar al lienzo el tipo de cabeza que un novelista inglés escoge para su heroína. Pero, artísticamente, Romney tenía algo de exótico. Sus dotes eran más latinas que las de todos los demás pintores ingleses de importancia. Sintió la línea y es, en lo mejor de su obra, más

FIG. 339.
EUFROSINA. (ROMNEY.)
(De un grabado.)

semejante á los maestros franceses del claroscuro y — para dar un salto grandísimo — á los escultores griegos, que á sus mismos contemporáneos ingleses. Sería difícil indicar un cuadro de cualquier escuela que uniera la modernidad con el genuino sentimiento clásico tan felizmente como los *Hijos del Conde de Gower,* que bailan en corro. Es un cuadro delicioso concebido en líneas que en otras manos llevarían casi siempre al amaneramiento. Es esencialmente un dibujo. El color está empleado en él con el espíritu de un autor de mapas, para distinguir una provincia de otra. Y aun, en su género, es buen colorido. El trabajo de Romney es tan pulcro — su pincelada tan pronta y libre de confusiones y repeticiones — que su colorido no ha perdido transparencia ni luminosidad, y por esto no es demasiado desagradable, aun cuando sea escasamente cálido. Pero quizá lo más sorprendente en Romney sea la precoz maestría de virtudes académicas que conquistó. En cuanto de él conocemos no hay nada que se pueda calificar de ensayo, y aun sus primeros retratos de Londres son notables por la excelencia del dibujo y por una destreza y gusto para la disposición de los paños que nadie ha logrado sobrepujar. Son mucho mejores que los clasicismos deliberados de Luis David y otros pintores franceses de la Revolución.

FIG. 340.—MRS. CURRIE. (ROMNEY.)
(Galería Nacional.)

FIG. 341.—MRS. JORDAN. (ROMNEY.)
(De un grabado.)

FIG. 342.—LADY LUISA CONNOLLY. (ALLAN RAMSAY.)
(Holland House.)

Romney ha sido aún menos afortunado que Reynolds y Gainsborough en su lucha por la publicidad. En las colecciones nacionales apenas algún cuadro le muestra enteramente en el más alto grado á que llegó. La Galería de Retratos, de Londres, tiene, es verdad, una cabeza, uno de los mejores autorretratos que haya podido dejar ningún pintor, y la Colección Wallace una hermosa y famosa cabeza de «Perdita» Robinson; pero entre los siete cuadros de la Galería Nacional no hay nada de primer orden, y los ejemplos faltan casi por completo en los museos provinciales. Sus obras más hermosas están en las colecciones del Duque de Sutherland *(Hijos del Conde Gower* y *El Marqués de Stafford en traje de Van Dyck)*, Sir Jorge Russell *(Mrs. Russelly su hijo)*, Lord Powis *(Hon. Carlota Clive)*, Lord Iveagh *(Lady Hamilton hilando)*, Lord Bangor *(Lady Arabella Ward)*, Lord Warwick *(Lady Warwick y sus hijos* y *Miss Vernon en figura de Hebe)*, Sir Eduardo Tennant *(Mrs. Jordan* é *Isabel, Condesa de Derby)*, Lord Cathcart *(Condesa de Mansfield)*, Mr. Leopoldo Hirsch *(Mrs. Raikes)*, Mr. C. Wertheimer *(Ladies Carolina é Isabel Spencer* y *Mrs. Johnson)*, Sir Hugo Cholmeley *(Catalina* y *Sara Cholmeley)*, Mr. L. Raphael *(Lady Beauchamp Proctor* y *Lady Prescott y su familia)*,

FIG. 343.—CAROLINA LADY HOLLAND. (ALLAN RAMSAY.)
(Holland House.)

Mr. Tankerville Chamberlain (*Lady Hamilton en figura de Bacante*) y Mr. Rodolfo Bankes (*Miss Woodley*, después Mrs. Bankes).

FIG. 344.
PABLO SANDY. (COTES.)
(Galería Nacional.)

Al lado de estos tres artistas, Ricardo Wilson hacía por la pintura de paisaje lo que ellos hacían por el retrato. Nacido en 1713, era mayor que todos ellos, pero hasta que volvió á Londres de un viaje á Italia, en 1755, no renunció al retrato, género en que había conseguido algún éxito. La responsabilidad del cambio debe atribuirse á Zuccarelli, que vió en Roma algunos apuntes del artista inglés y le amonestó fuertemente para que consagrara sus facultades á la pintura de paisaje. Pero es muy probable que su opinión no hubiera sido admitida tan presto, á no ser porque la aparición de Sir Josué, Gainsborough y Romney limitaba las ocasiones en el otro género. Wilson, como los tres retratistas, tenía sus raíces en la tradición, pero su copa se elevaba al sol. En sus procedimientos, y aun en sus ideales, podemos rastrear la influencia de Claudio de Lorena, de Lucatelli, de Panini, de Zuccarelli; pero él se hace perdonar esta deuda con sus propias dotes de dibujo y sentimiento de lo bello, con su imaginación de poeta y su frescura de interés en las facultades artísticas que sugieren la novela é Italia. En sus mejores cosas tiene una distinción no igualada antes del florecimiento de Corot. Tiene profundidad, reposo y humanidad esencial. Por desgracia, no está siempre, ni con frecuencia, en lo mejor. Su

FIG. 345.—HORACIO WALPOLE.
(NATHANIEL HONE.)

vida fué de lucha y pintó demasiado; por eso muchos lienzos que con toda corrección llevan su nombre le representan en los momentos en que su interés y su inspiración dormitaban. Era, no obstante, por lo general, un pintor sincero y creador, y por eso ha tenido continuadores. En su mismo tiempo, sin embargo, el único artista de alguna fuerza que se sintió muy impresionado por su ejemplo fué el irlandés Jorge Barret, cuyas obras últimas revelan un minucioso estudio de Wilson y están á veces catalogadas á su nombre. Otros discípulos suyos, como Farrington y Guillermo Hodges, fueron relativamente débiles. Wilson murió en 1782.

FIG. 346.
MRS. MARGARITA CROWE. (OPIE.)

Los mejores cuadros de Wilson son, por lo general, relativamente pequeños, sencillos en la composición, amplios en el toque, finamente equilibrados en el dibujo, luminosos en el colorido. Dos pequeñas *Escenas de Italia*, de la Galería Nacional, son deliciosas y nos recuerdan á Guardi por su libertad y á Chardin por su empaste desmigajado. Sus intentos más ambiciosos, tales como la *Niobe*, de la Galería Nacional, de la que se burló, con alguna falta de gusto, Sir Josué en su discurso décimocuarto, son menos satisfactorios. En su preocupación por dioses y diosas pierde el colorido transparente y la unidad de dibujo que constituyen su encanto.

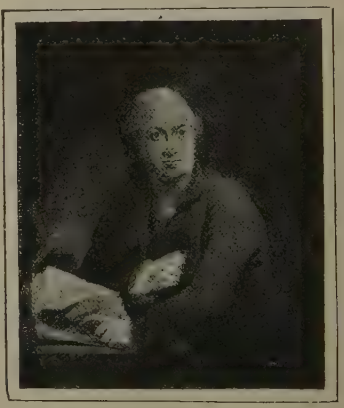


FIG. 347.—GARRICK. (R. E. PINE.)
(De un grabado.)

El espíritu de la pintura moderna—porque á través de todo

él hay un hilo de unidad—brota del ejemplo de estos cinco in-

FIG. 348.—RETRATO. (HOPPNER.)

FIG. 349.—RETRATO. (HOPPNER.)
(Mrs. Trevor Martin.)

gleses: Hogarth, Reynolds, Gainsborough, Romney y Wilson, completado por el de un hombre de genio que vino después: Constable. Su actividad llenó los años comprendidos entre 1735 y 1795, é infundió nueva vitalidad al Arte, que, de hecho, se hallaba moribundo. En otras partes, por lo demás, existían buenos pintores: Antonio Canale y Juan Bautista Tiépolo en Italia, Watteau y Chardin en Francia, no eran mezquinos continuadores de lo mejor que antes se había hecho. Pero *eran* continuadores. Su arte estaba en el ocaso más bien que en el orto. Y por delicioso que lo encontremos, era más bien un solaz que un estímulo. Algo por el estilo puede decirse de Wilson. Pero en lo que su arte tenía de retrospectivo mereció y obtuvo escasa atención. Su influencia

FIG. 350.—RETRATO. (HOPPNER.)
(Mrs. Fleischmann.)

FIG. 351.—RETRATO. (HOPPNER.)
(Mrs. Trevor Martin.)

se fundó en el desarrollo de las aptitudes naturales del paisaje, en el colorido y el ambiente.

Al lado de estos creadores, algunos hombres producían cuadros de mérito suficiente para tener derecho á un lugar en un diccionario biográfico. El de mayor atractivo, como artista y como hombre, fué el escocés Allan Ramsay. Nació en Edimburgo en 1713, y fué hijo de Allan Ramsay, el poeta y librero. Á los diez y seis años fué individuo fundador de la Academia de San Lucas, en Edimburgo, que tuvo corta existencia. Hacia 1734 vivió algún tiempo en Londres; fué dos años después á Italia; volvió á Edimburgo en 1739, y se estableció por fin en Londres en 1752. En 1767 fué nombrado Pintor en ejercicio de Jorge III, y

FIG. 352.—LAS HERMANAS FRANKLAND. (HOPPNER.)
(De un grabado.)

FIG. 353.—LOS HIJOS DE DOUGLAS. (HOPPNER.)
(De un grabado.)

murió en 1784. Ramsay se ha visto hasta ahora despojado de sus merecimientos por la introducción en su obra de malas pinturas que nada tenían que ver con él, por la falta de una buena muestra de sus facultades en las galerías metropolitanas y por su ineptitud para el cargo de Pintor de retratos del Rey. La Colección Nacional Escocesa tiene una deliciosa media figura de su mujer, sobrina del gran Lord de Mansfield. Un buen retrato de hombre está en la Galería Nacional de Irlanda; y las colecciones de Lord Lothian, Lord Stair, Sir Tomás Gibson, Carmichael y otras tienen buenos ejemplos. La Casa Holland es rica en obras suyas (figs. 342 y 343). Con mayor confianza en sí mismo, Ramsay hubiera sido uno de los mejores pintores del siglo XVIII. Los retratos que acabó por su propia mano se distinguen por una sensibilidad exquisita, por una reserva y ligereza de ejecución que en algunas ocasiones se aproxima á la timidez. Su colorido tiene un tono rosa que es característico.

FIG. 354.—LADY STEUART DE COLTNESS. (RAEBURN.)
(Mrs. Fleischmann.)

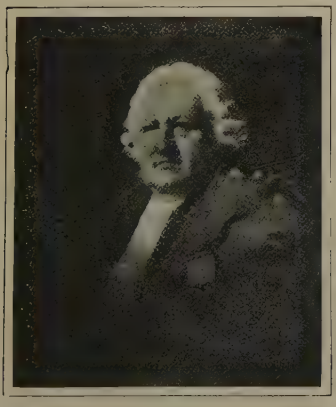


FIG. 355.
LORD NEWTON. (RAEBURN.)
(Galería Nacional, Edimburgo.)

Debemos mencionar brevemente á algunos otros pintores cuyas carreras coincidieron, en mayor ó menor grado, con las de los cinco que forman época. Á Francisco Hayman (1708-1776) se le recuerda hoy principalmente porque Gainsborough fué discípulo suyo. Arturo Pond (1705-1758, fig. 370), José Highmore (1692-1780), Jorge Knapton (1698-1778),

FIG. 356.
MRS. JACOBO CAMPBELL. (RAEBURN.)
(Mr. Lionel Muirhead.)

Arturo Devis, *el Viejo* (1711-1787), Nathaniel Hone (1718-1784), Tilly Kettle (1740-1786), Enrique Walton (1720?-1790?), Carlos Brooking (1723-1753), *el Marinista* (fig. 371); todos ellos pudieron hacer ocasionalmente buenos cuadros, y es muy de sentir que no se dé hoy ninguna disposición para recoger muestras de sus obras para el Estado. Tenían una gran cualidad común: podían pintarlo todo. Los empastes mezquinos, desfallecientes, la pintura raspada sobre el lienzo más que puesta en él, que desde entonces hemos visto con demasiada frecuencia, aparecen miserables, es verdad, junto á la opulenta, franca y libre pincelada de la antigua escuela inglesa. Los efectos del buen ejemplo en los que siguieron inmediatamente á Sir Josué, Gainsborough y Romney fueron como los de la lluvia violenta sobre un jardín sediento. La sequedad desaparece y, aun cuando no se alcanzó un alto grado de excelencia, el Arte con vida en las venas brotó en todo el país. Los hombres de segunda fila que trabajaban entre mediados del siglo XVIII y los primeros años del XIX no fueron ya repetidores de un modelo, que dependían de los jornaleros para los detalles menores de sus obras. Eran artistas modestos que intentaban, por fin, decir algo en su medio escogido. Hubo entre ellos, por lo me-

FIG. 357.
MRS. FERGUSSON. (RAEBURN.)

FIG. 358.—NATHANIEL SPENS. (RAEBURN.)
(*Real Compañía de Arqueros, Edimburgo.*)

FIG. 359.—SIR JUAN SINCLAIR DE ULBSTER. (RAEBURN.)

nos, un hombre de genio, Hoppner, y muchos pintores hábiles. Francisco Wheatley (1747-1801), Tomás Beach (1738-1806), Nathaniel Dance (1735-1811), Juan Opie (1761-1807), Wright de Derby (1734-1797), Roberto Edge Pine (1730-1788), Hugo D. Hamilton (1734 ?-1805), Juan Downman (1750-1824), cuyos dibujos manchados gozan hoy de tal boga, y Francisco Cotes (1725-1770). Cotes, á quien he nombrado el último, perteneció en realidad á la misma generación que Sir Josué, porque se admite que nació en 1725 y que murió en 1770. Pero como pintor al óleo estuvo tan seriamente influído por Reynolds, que puede dársele un lugar entre sus discípulos. Al final de su vida, relativamente corta, sus cuadros llegaron á ser tan semejantes á los del Presidente, que varios de entre ellos se han vendido como de Sir Josué, y aun se han expuesto como tales en los «Antiguos Maestros» sin suscitar muchas protestas.

El mismo Hoppner, siendo, como era, un buen pintor, nunca hubiera producido las obras que hoy se disputa el mundo tan ávidamente, si no hubiera vivido Sir Josué antes que él. Hoppner era de origen alemán; pero no hay nada menos teutónico que su arte, exceptuando, ciertamente, su tendencia á los colores cálidos, que se debía á su sangre. Nació en 1759 y empezó su vida como niño de coro de la Capilla Real. Cuando su voz cambió, emprendió otra forma de arte y se hizo estudiante de la Real Academia. Gracias á la protección del Príncipe de Gales, conquistó pronto

FIG. 360.
HÚSAR. (RAEBURN.)
(Galería Nacional, Edimburgo.)

la ciudad, compartiendo sus favores con Lawrence durante cerca de veinte años. Murió, no enteramente cuerdo, en 1810.

Hoppner ha tenido aún mayor desgracia que Ramsay para entrar en las colecciones nacionales. De la Galería Nacional ó de la de Retratos no se puede sacar idea ninguna de sus facultades, y de los museos provinciales está casi por entero ausente. Sus mejores cuadros han cambiado de dueño frecuentemente en los últimos años, impulsados por la exageración de precios enormes. El hermoso grupo de los cuatro hijos de Douglas (fig. 353), que estuvo en la coleccion de Lord Morton, en Dalmahoy, es hoy propiedad de Lord Rothschild. El famoso de las *Hermanas Frankland* (fig. 352) ha pasado á la colección de Sir Eduardo Tennant. Un amable retrato de una hermosa desconocida fué vendido en muy alto precio en casa de Christie en 1905, y pertenece hoy á Mr. C. Wertheimer. La *Lady Luisa Manners*, el grupo de los hijos del mismo Hoppner—*Niños bañándose*, — la *Condesa de Darnley y su hijo*, de Lord Darnley; el *Guillermo Pitt*, de Lord Rosebery, y una serie de tres hermosos retratos de hermosas mujeres, propiedad hoy de Mrs. Trevor Martin, de Portland Place, para la familia de cuyo esposo fueron pintados, figuran entre

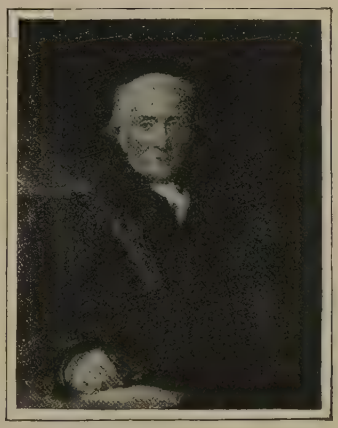


FIG. 361.
J. J. ANGERSTEIN. (LAWRENCE.)
(Galería Nacional.)

FIG. 362.
MRS. WOLFF. (LAWRENCE.)
(De un grabado.)

FIG. 363.—LA PRINCESA CARLOTA. (LAWRENCE.)
(Conde de Ilchester.)

sus mejores producciones (figuras 348, 349 y 350).

Contemporáneos de Hoppner y pertenecientes como él á la segunda generación de nuestros pintores nacionales de retratos fueron dos hombres de gran originalidad: Raeburn y Lawrence. Raeburn era el de más edad. Nació en 1756 en Edimburgo; trabajó á las órdenes de David Martín; pintó miniaturas, y, á los veintidós años, se casó con una mujer rica, lo que le permitió visitar Italia. Después de una estancia de casi dos años en Italia, se estableció en Edimburgo, en donde fué cabeza indiscutida de la escuela local durante más de una generación, y pintó á todos los que eran «luz y guía» de la capital escocesa, con la única excepción importante de Roberto Burns. Raeburn ocupa un lugar en la reducida compañía de hombres que han sido realmente descubridores. Nació en un país en donde pululaban los cultivadores de la forma especial de arte que él escogió, y que estaba dominada por tres hombres de genio, cuando menos, y con todo se formó un estilo que era á la vez claramente sincero, diferente por completo de cuanto había visto en derredor, y tan fielmente engendrado por el *métier*, que se ha convertido desde entonces en un ideal europeo. Adivinando hasta donde nos es posible, su escuela fué el retrato del Papa Inocencio X, de Velázquez, en el palacio Doria-Pamfili. Por lo menos es la única obra maestra que haya podido conocer, á lo que sabemos, en la manera que le atrajo.

FIG. 364.—LADY DOVER Y SU HIJO. (LAWRENCE.)
(De un grabado.)

No hay nada que pruebe que se encontrara nunca delante de un Franz Hals. Pero basta una chispa para inflamar al genio. Van Dyck se convirtió en el Van Dyck inglés á la vista de unas cuantas miniaturas de Samuel Cooper, y el Papa del pintor español fué más que capaz de encender las ambiciones de un hombre como Raeburn.

El arte de Raeburn mejoró incesantemente desde que se estableció definitivamente en Edimburgo hasta el fin de su vida. Pero, á diferencia de la mayor parte de los pintores que no se han estancado, evolucionó de una amplitud de toque y de una simplificación de planos quizá excesivas á un modelado más redondo y un empaste más unido. Todas sus etapas pueden seguirse, con buenos ejemplos, en las dos principales colecciones escocesas—la Galería Nacional de Edimburgo y el Museo de Glasgow;—pero ninguna otra institución pública ha obtenido ninguna de sus obras más hermosas. El Louvre ha tenido especial desgracia, porque de tres cuadros que allí se le atribuyen, ni uno solo tiene títulos para que se le considere como suyo. La lista siguiente se limita á las que me parecen sus mejores obras. Galería Nacional de Edimburgo: *Mrs. Campbell de Balliemore, Lord Newton* (fig. 355), *Glengarry* (en depósito), *Juan Wauchope, Un oficial con su caballo* (fig. 360) y un *Autorretrato* (fig. 314); Casa de la Compañía Real de Arqueros: *Nathaniel Spens* (fig. 358); Trinity House, Leith: el *Vizconde Duncan;* Museo de Glasgow: *Mrs. W. Urquhart* (en depósito) y *Sir Juan Sinclair de Ulbster, Baronet* (fig. 359). Colecciones particulares: Sir Jorge Douglas Clerk, *Sir Juan Clerk y su esposa;* Sir Roberto Dundas, el *Lord Presidente Dundas;* Mr. Munro Ferguson, *Guillermo Ferguson de Kilrie,* el *General Sir Ronald Ferguson, G. C. B., Ronald y Roberto Ferguson* y *Roberto Ferguson de*

FIG. 365.—MISS FARREN (LADY DERBY). (LAWRENCE.)
(De un grabado.)

Raith; Mrs. Fleischmann, *Lady Steuart de Coltness* (fig. 354); Lord Tweedmouth, *Lady Raeburn;* Mrs. Pitman, *Juan Tait de Harvieston y su nieto;* Mrs. Ernesto Hills, *Los Macdonalds de Clanranald;* Mr. Arturo Sanderson, *Mrs. Cruikshank;* Mr. Lionel Muirhead, *Mrs. James Campbell* (fig. 356); Lord Moncrieff, *Rev. Sir H. Moncrieff Wellwood;* Hon. Mrs. Baillie Hamilton, *El Mac Nab;* Mr. J. C. Wardrop, *Jaime Wardrop de Torbanhill,* y Mrs. Joseph, *Retrato de hombre.*

FIG. 366.—EL PAPA PÍO VII. (LAWRENCE.)
(De un grabado.)

El ejemplo de Raeburn produjo efectos, desde luego, en sus contemporáneos escoceses; pero sólo uno de ellos se levantó á cierto grado de excelencia, y éste vió ahogadas sus facultades con demasiada frecuencia en la primitiva atmósfera victoriana: me refiero á Sir Juan Watson Gordon, cuyas mejores obras son ecos de Raeburn, dignos de tenerse en cuenta.

La originalidad de Lawrence fué muy diferente de la de Raeburn; pero, no obstante, fué originalidad. Presentó un ideal nuevo en el retrato y tuvo carácter propio. Nunca se la podrá contar entre las otras originalidades — las de Sir Josué, Gainsborough, Romney y Raeburn,— porque, en primer lugar, fué menos esencialmente pictórica, y, en segundo lugar, representó un tipo de concepción mucho menos admirable. Pero Lawrence en-

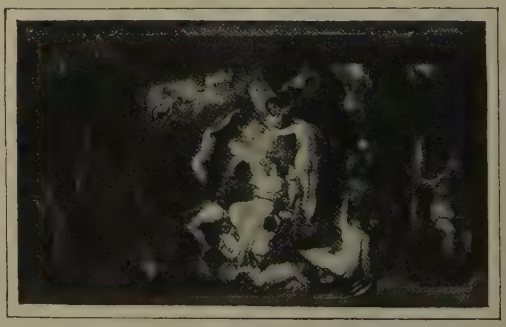


FIG. 367.—INTEMPERANCIA. (STOTHARD)
(Galería Nacional.)

contró su propio camino entre las ambiciones é ideas de la gran época en que vivió, con una ingenuidad y una confianza en lo que hacía, que no pueden menos de ser admiradas. Su arte se fundaba en los aspectos superficiales de las cosas; se había nutrido de vislumbres y exterioridades más que de adivinaciones simpáticas; nos atrae como la mujer en un baile, no en la conversación junto al hogar, y tiene infelices defectos de técnica. Porque no era colorista y tenía ideas torcidas acerca de cómo debe «dejarse» la pintura—para usar de la frase de Sir Josué.—Pero su arte tiene una fuerza en sí que lo convierte en algo que no podemos suprimir en nuestras visiones mentales de la sociedad inglesa durante la decadencia de los Jorges.

FIG. 368.—MUERTE DEL MAYOR PIERSON. (COPLEY.)
(Galería Nacional.)

Lawrence nació en 1769, el mismo año que Napoleón y Wellington. Tuvo un genio precoz y fué el sostén de su familia antes de llegar á los veinte. Á la edad de diez años sentó plaza de pintor de retratos en Oxford; se trasladó pronto á Bath, y, á los diez y ocho años, se estableció en Londres. Su éxito no se interrumpió durante toda su vida. En 1791 fué elegido miembro de la Real Academia, aunque no tenía la edad reglamentaria; en 1794 llegó á ser R. A., y en 1890, P. R. A., habiendo recibido la *accolade* cinco años antes. Murió en 1830.

FIG. 369.—CABALLO BLANCO Y LACAYO. (STUBBS.)
(Galería Nacional.)

Por lo que hace á las colecciones nacionales, hay que contar de él la misma historia desgraciada que se cuenta de otros maestros ingleses. Está

completamente mal representado en nuestros museos públicos. La Galería Nacional tiene una buena muestra suya en la media figura de Juan Julio Angerstein (fig. 361), cuya colección formó el núcleo de la galería. La Galería de Retratos es más rica: en ella, entre unas dos docenas de cuadros, se encuentran tres ó cuatro — *Warren Hastings, Tomás Campbell, Sir Jaime Mackintosh, Wilberforce* — que muestran en todo su esplendor sus facultades de pintor de cabezas. Pero tenemos que ir á Windsor y á las colecciones privadas para ver todo el alcance de sus facultades. Sus obras mejores son las siguientes: Castillo de Windsor: *El Papa Pío VII* (fig. 365), el *Cardenal Consalvi;* colección del Duque de Abercorn: *Cuatro retratos de niños,* en óvalos; *Mrs. Maguire y Arturo Fitzjames;* Conde de Durham: *Master Lambton;* Duque de Sutherland: *La Condesa Gower con su hijo* y *Lady Isabel Belgrave;* colección del Conde Grey: *La Condesa Grey con sus hijas;* Sir Tomás Dyke Acland: *Lady Acland con sus dos hijos;* H. Pierpont Morgan, Esq.: *Miss Farren* (fig. 365, el retrato de cuerpo entero que perteneció primeramente á Lord Wilton); Lord Annaly: *Lady Dover y su hijo* (fig. 364); Mr. Moulton Barrett: *Miss María Moulton Barrett («Pinkie»);* Conde de Jersey: *El Duque de Wellington* (media figura, en Middleton Park, Oxfordshire); y Marqués de Londonderry: el *Vizconde de Castlereagh*, la *Vizcondesa de Castlereagh* y *Carlos, tercer Marqués de Londonderry, con uniforme de húsar* (Londonderry House).

FIG. 370. — PEG WOFFINGTON. (POND)

(Galería Nacional de Retratos.)

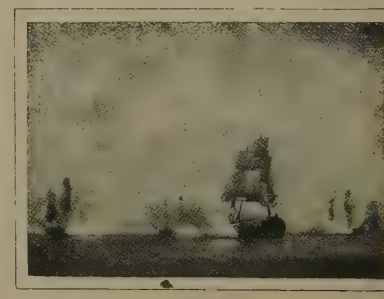


FIG. 371. — MARINA. (BROOKING.)

(Col. Hutcheson Poë, C. B.)

La Vizcondesa Crosbie, después Condesa de Glandor.
Por Sir Josué Reynolds.
(Colección de Sir Eduardo Tennant.)

Lawrence fué el lazo de unión entre el esplendor del retrato inglés en la segunda mitad del siglo XVIII y su falta de vitalidad en la primera mitad del siglo XIX. Es difícil de aclarar hasta qué punto fué causa y hasta qué punto ejemplo de ello. Pero quizá no será injusto el decir que su lección, como las de los grandes hombres que le precedieron, no causó más que daño. Sus dotes, tales como eran, no eran inglesas, y proporcionalmente, á un imitador inglés sólo podían conducirle á la afectación. Es cierto que cuando se acercaba al final de su carrera, la pintura de retratos había perdido toda frescura y vitalidad en la capital inglesa, para no revivir hasta que el movimiento de 1850 trajo una transformación.

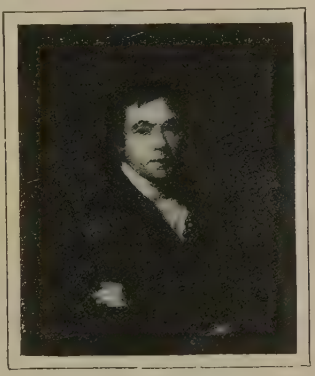


FIG. 372.
J. P. CURRAN. (HUGO HAMILTON.)
(Galería Nacional, Dublín.)

Al lado de los pintores de retratos, dos categorías diversas de artistas persiguieron sus ideales, con éxitos muy diferentes. La primera de ellas, y la más noble, de acuerdo con la mayor parte de los teorizantes del Arte, fué la de los pintores «de historia». Al indicar el impulso de actividad que se originó en Rubens y su techo de Whitehall, mencioné varias tentativas de decoración monumental que tuvieron fin en algo semejante á un fracaso completo, como la decoración de Barry en la Sociedad de las Artes y la obra de Runciman en Penicuik. En 1773 se hizo una proposición que pudiera haber llevado á algo, en verdad, muy curioso si se hubiera aceptado. Fué la oferta, por parte de los miembros de la naciente Real Academia, para decorar

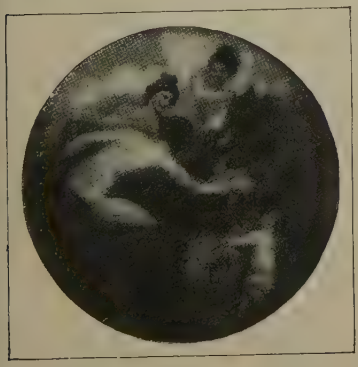


FIG. 373.—TECHO. (WEST.)

el interior de San Pablo; á llevar á cabo la obra empezó de hecho Sir Jaime Thornhill. La oferta, aunque se hizo en términos muy generosos, fué rehusada. Y no tenemos que lamentar mucho la negativa. San Pablo no era enteramente un *corpus vile* para efectuar un experimento aventurado. Fué mucho más seguro dejar á los artistas que ejercitaran sus manos en empresas como las del editor Boydell. Para él pintaron muchos de los más conocidos pintores del tiempo series de cuadros sobre asuntos de Shakespeare, y los cuadros se expusieron. Reynolds, Romney, West, Opie, Northcote, Stothard, Fuseli, Smirke, Hamilton, Westall y Barry figuraron entre los que contribuyeron. El «Shakespeare» de Boydell fué seguido por la «Biblia» de Macklin y el «Milton» de Fuseli. Pero todas estas aventuras terminaron en fracasos artísticos y nada hicieron para estimular experimentos ulteriores del mismo orden. Otra influencia que fué causa de males para la pintura inglesa de «historia» fué la enseñanza de Sir Josué. En sus manos el espíritu histórico alcanzó con frecuencia resultados hermosos; pero el efecto principal que los «Discursos» hacían en un pintor joven deseoso de formarse en el estilo elevado era el de destruir su individualidad y privar de carácter á su arte.

Casi el único hombre que se levantó sobre el equivocado espíritu del tiempo é hizo pintura de «historia» combinando de modo aceptable la veracidad y el estilo fué Juan Singleton Copley, cuyas obras, *La muerte de Chatham* y *La muerte del Mayor Pierson* (Galería Nacional, fig. 368), son muy notables en su género. Copley había nacido en 1737 en Boston (Estados Unidos), de padre inglés y madre irlandesa. Vino á Inglaterra en 1775 y pasó aquí el resto de su vida; murió en 1815, á la edad de setenta y ocho años. Fué padre de Lord Lyndhurst. También Opie, ocasionalmente, hizo algo bastante bueno en el mismo género. Su *Asesinato de Riccio*, que está en el Guildhall, de Londres, tiene vigor y cierta actualidad.

El único pintor de asuntos religiosos en este tiempo de quien hay que hacer mención fué Benjamín West. Al empezar, como Romney, con un cuadro en el que se representaba la *Muerte de Wolfe* de modo natural, con soldados ingleses que vestían uniformes modernos en vez de togas romanas, West conquistó rápidamente la admiración y la protección de Jorge III. Con esto se contentó para el resto de su vida; pero justificó el salario que recibía de la bolsa real pintando retratos y, ocasionalmente, paneles decorativos para algunos particulares. Algunas de estas obras últimas son más agradables

que los lienzos presuntuosos que pintó para el Rey. West había nacido en Pennsylvania en 1738. Vino á Inglaterra en 1763 y pasó el resto de su vida en Londres. Fué miembro fundador de la Real Academia, de la que llegó á ser Presidente á la muerte de Sir Josué, ocurrida en 1792. West murió en 1820. El único que trató de seguir las huellas de Benjamín West fué Benjamín Roberto Haydon (1786-1846). Intentó, en su propio daño, poner en acción alguna de las teorías de Sir Josué Reynolds, teorías que había lanzado el Presidente para justificar su propio renombre acerca de lo que él llamaba el Gran Estilo en el arte. Haydon fracasó de manera insigne; pero, con todo, era un hombre hábil dentro de su género. Su Diario y su autobiografía tienen vivo interés. Pero le faltaron en la elección de camino las dotes especiales requeridas para el éxito, y así fué toda la vida de una desilusión en otra hasta llegar á un fin trágico. Su mejor cuadro está en un restaurant bajo la estación de Charing Cross.

Para la Bibliografía, véase el final del Capítulo XVI.

FIG. 374.—ULISES Y POLIFEMO. (TURNER.)
(Galería Nacional.)

CAPÍTULO XV

PINTURA MODERNA.—DE TURNER Á WATTS

LA única forma de la pintura de paisaje que tuvo verdadera aceptación en el siglo XVIII fué la topográfica. Producíanse en gran número las vistas de mansiones y parques que aun hoy llenan las casas señoriales. Esta forma de arte fué iniciada por un pintor de notable capacidad, cuyas obras hacen ver que en condiciones más favorables hubiera conquistado un lugar preeminente en nuestra escuela. Era éste Juan Wootton, discípulo de Juan Wyck. Se cree que nació en 1668; murió en 1765. Pintó animales, principalmente caballos de carrera, y paisa-

FIG. 375.—CAMPOS DE CHAPEL. NORWICH. (CROME.)
(Galería Nacional.)

jes topográficos en un estilo que recuerda el de Gaspar Poussin y sus continuadores. Las mejores obras de Wootton son excelentes. Lo mejor que conozco de él es una serie que está en el salón exterior de Althorp. Otros muchos descriptores de lo que existía florecieron durante el siglo XVIII, siendo quizá los más satisfactorios los de la familia Malton, que enriquecieron las perspectivas arquitectónicas con la cualidad pictórica, con lo que alcanzaron no poco éxito. Pero el paisaje en su sentido más ortodoxo estaba totalmente abandonado. Wilson se ingenió para ganar el salario de un albañil pregonando sus cuadros como cordones de botas; pero Gainsborough apenas vendió un paisaje, aunque cubrían todas las paredes de su casa y sus protectores pasaban ante ellos diariamente para colocarse frente al pintor que los retrataba. Pero en el país surgió una moda que vino á ser el rescate de los paisajistas. Fué la costumbre, que desde entonces persiste, de incluir las lecciones de dibujo en el curso de toda educación esmerada. Nuestra escuela nacional de acuarelistas nació enteramente de esta costumbre, y no pocos de nuestros pintores al óleo le debieron su «desviación»:

FIG. 376.
ROBLE DE PORINGLAND. (CROME.)
(Rev. C. J. Steward.)

FIG. 377.—CAMPOS COMUNALES DE CLAPHAM. (TURNER.)
(Galería Nacional.)

entre los últimos, uno de los que tenían más condiciones.

La segunda generación de paisajistas ingleses, la que correspondió á la de Raeburn, Hoppner y Lawrence, entre los retratistas, empezó con el nacimiento, á fines del tercer cuarto del siglo XVIII, de tres hombres de genio. El primero que apareció fué Juan Crome, llamado generalmente el Viejo Crome, que nació en Norwich en 1769. Empezó su vida como pintor de coches, pero pronto abandonó el oficio para hacerse maestro de dibujo y pintor de paisaje. Murió en Norwich en 1821. Su obra reunió tres caracteres inapreciables: tuvo por base excelentes modelos, se refrescó y purificó por medio de referencias continuas al natural y se inspiró en sinceros afectos y emociones personales. La influencia de Hobbema y de otros holandeses del siglo XVII aparece tan clara como la de Wilson y Gainsborough; pero en todo lo que hizo Crome hay un hálito de naturaleza y sus cuadros tienen mucha personalidad. Como paisajista, fué muy vario. Algunas de sus obras son tan amplias y «grandes» como las de Felipe de Koninck; otras llevan hasta el último extremo lo que Ruskin llamó la minuciosidad de Hobbema. Está bastante bien representado en las colecciones nacionales. Las *Canteras de pizarra* y el *Matorral de Mousehold*, en la Galería Nacional; el *Matorral de Mousehold*, en el Museo de Victoria y Alberto, y un *Paisaje*, en la Galería

FIG. 378.
JARDÍN DE LAS HESPÉRIDES. (TURNER.)
(Galería Nacional.)

FIG. 379.—SPITHEAD. (TURNER.)
(Galería Nacional.)

Tate, revelan aspectos distintos de su arte. Otros hermosos cuadros son *El roble de Poringland*, de la colección del Rev. C. J. Steward, y una magnífica *Luz de luna*, enviada á la Exposición Franco-Británica por Mr. Darell Brown. Crome fué el fundador de la Escuela de Pintura de Norwich, que hoy es tan conocida.

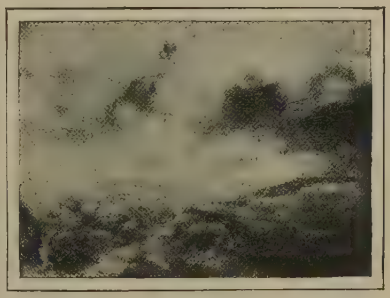


FIG. 380.—TORMENTA. (TURNER.)
(Galería Tate.)

Seis años después de Crome nació en Maiden Lane, Covent Garden, José Mallord Guillermo Turner, hijo de un barbero. Su nacimiento tuvo lugar el 23 de Abril, día de San Jorge, hecho en que se complacía Ruskin particularmente. Su infancia transcurrió entre varias colocaciones domésticas, relacionadas más ó menos de cerca con el Arte, y en 1789 entró como estudiante en la Real Academia. Diez años después fué admitido como socio del mismo Cuerpo, y en 1802 como miembro. Viajó por gran parte de la Europa occidental en el curso de su carrera. Pintó á la acuarela y al óleo; grabó aguafuertes y medias tintas, y, en resumen, llevó una vida artística más intensa y universal que cualquier otro pintor inglés, y murió rico.

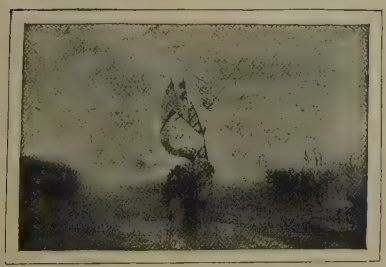


FIG. 381.—SOL DI VENEZIA. (TURNER.)
(Galería Nacional.)

Turner hizo su carrera en tal escala que es difícil de seguir completamente en un Manual. Dejó tras de sí mayor cantidad de obras que cualquier otro artista, anterior ó posterior, porque todo lo que hizo fué hecho por sus propias manos, sin ayuda y casi en secreto. Tan enteramente estaba consagrado á su propia forma imaginativa, y aun objetiva, de actividad estética, que, con el tiempo, llegó á ser su único vehículo de expre-

sión, y de hecho fué su único lazo de unión con el mundo. Su carrera se ha dividido, no sin razón, en tres períodos: uno, de trabajo literal casi topográfico, directamente de la Naturaleza; otro, de experimentación de los estilos de otros artistas, y otro, de libre expresión propia, que terminó con unos cuantos años caóticos, entre los que estallan aquí y allá fulgores espléndidos de imaginación, como relámpagos á través de una nube. Todos estos períodos, pero los dos últimos en especial, pueden estudiarse bien en la colección legada por él al Estado. Esta colección comprende casi un centenar de cuadros al óleo terminados y muchos sin terminar, en diferentes estados. Entre estos últimos están los espléndidos paisajes de ensueño, acabados hasta donde la espátula lo permitía, que figuran hoy en la Galería Tate. Además de sus óleos, el legado enriqueció á la Nación con unos diez y nueve mil dibujos, desde las acuarelas en que se ponen en juego todos los recursos posibles, hasta los apuntes más someros y rápidos. Entre tal masa de trabajo es difícil la elección de unos cuantos ejemplos que representen al conjunto; pero quizá los siguientes se puedan considerar como bastante representativos: *Castillo de Kilgarran* (Lord Armstrong), *Castillo de Conway* (Duque de Westminster), *Pescadores en una costa de sotavento* (Lord Iveagh), *Puentes de Walton* (Lady Wantage), *Cruzando el arroyo* (Galería Nacional), *Spithead: tripulación de un bote levando un ancla* (ídem), *Mercurio y Hersé* (Lord Swaythling), *Mañana de hielo* (Galería Nacional), *El Diluvio* (Mr. Darrell Brown), *Cohetes y luces azules* (Colección Yerkes), *Entierro de Wilkie* (Galería Nacional), *El navío Temerario* (ídem), *Ulises escarneciendo á Polifemo* (ídem), *El «Sol de Venecia» haciéndose á la mar* (ídem) y *Lluvia, vapor y velocidad: el Gran Ferrocarril del Oeste* (ídem).

FIG. 382.—GIUDECCA. (TURNER.)
(Museo de Victoria y Alberto.)

Tendremos que volver á Turner en secciones futuras.

Juan Constable, que, con Crome y Turner, completa nuestro triunvirato, nació en East Bergholt, Suffolk, en 1776. Su

padre era molinero, y el mismo Constable empezó á vivir en tal ocupación. Pero la dejó pronto, y á la edad relativamente tardía de veinticuatro años se hizo alumno de la Real Acade-

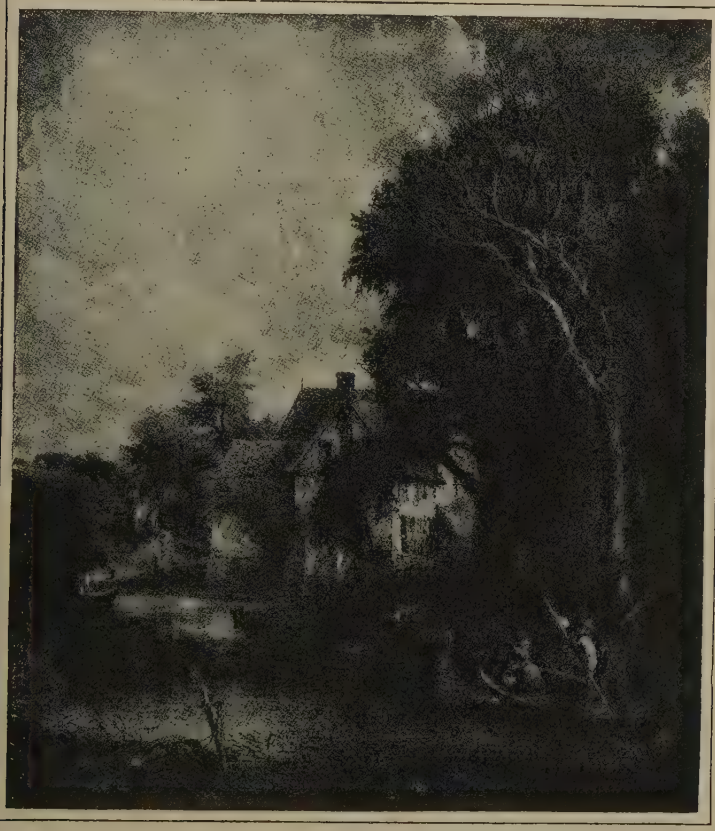


FIG. 383.—LA GRANJA EN EL VALLE. (CONSTABLE.)
(Galería Nacional.)

mia. En 1816 se casó con una mujer que tenía «esperanzas de fortuna», que se cumplieron. Llegó á ser socio de la Real Academia en 1819 y miembro en 1829, y murió en 1837.

El carácter personal de Constable cuenta acaso por más en la historia de la pintura moderna que cualquier otra fuerza única que pudiera citarse. Ofrece una complicación rara y á la vez necesaria en el tiempo en que vivió. En él las aspiraciones instintivas, irresistibles y aun sólo semiconscientes hacia la expresión estética combinábanse con un amor intenso de las formas sencillas de la Naturaleza á que estaba acostumbrado, y con una obstinación de voluntad y confianza en sí mismo que le hicieron impopular como hombre, pero que le salvaron de un desastre como artista. «Amaba todos los postes, portillos y callejuelas de la aldea», pero no podía pintarlos sin ejercitar las más finas dotes de selección que tuvo jamás un paisajista, y nunca sintió la más leve tentación de reverenciar ídolos ajenos. «Me imagino á mí mismo clavando un clavo—dice;—lo he empezado á clavar, y con perseverancia puedo hincarlo completamente; pero si lo dejo para emprenderla con otros, aunque me divierta más, no adelanto... porque mi primer clavo se queda quieto.» Su carrera no fué aventurera. Vendió

FIG. 384.—BOCETO: CABALLO SALTANDO. (CONSTABLE.)
(Museo de Victoria y Alberto.)

FIG. 385.
CASA EN LA ERA. (CONSTABLE.)
(Museo de Victoria y Alberto.)

cierta cantidad de paisajes; pintó retratos ocasionalmente;

FIG. 386.—BOCETO: LA CARRETA DE HENO. (CONSTABLE.)]
(Museo de Victoria y Alberto.)

tuvo algunos clientes entendidos, que, no sólo le permitieron aumentar la renta que le daban las modestas fortunas suya y de su mujer, sino que le alentaron además con su simpatía. Uno de ellos, el Rev. Juan Fisher, arcediano de Salisbury, puede ser considerado como el primero que le supo apreciar. Quizá el incidente más halagador de su vida fué la admiración que despertaron algunos cuadros suyos al ser expuestos en Francia, en el Salón de 1824, y en Lille, en 1825. A estas ocasiones en que se vieron sus cuadros se ha atribuído, con justi-

FIG. 387.—VALLE DE YARE. (STARK.)
(Galería Nacional.)

cia, buena parte del carácter del moderno paisaje francés.

El arte de Constable ha sido siempre tema de discusiones violentas, y aun acres. Algunos han lanzado contra él la acusación absurda de que fué demasiado literal é imitativo. Cuadros como la *Era,* de la Galería Nacional, con su maravillosa combinación de verdad objetiva y unidad estética, requieren más refinado instinto de selección, para apoderarse de lo que aprovecha y apartar lo restante, y de dibujo, tanto en el conjunto como en los pormenores, que cualquier otro compuesto sobre líneas de mayor idealidad. La objeción que también se le ha hecho de que no sabía dibujar es igualmente absurda. La reproducción de la forma, *en detalle,* no era parte del objeto que se proponía en sus cuadros. Por la forma, en conjunto, son maravillosamente verdaderos, y dan el contorno, modelado y extensión de la tierra y de lo que hay sobre ella con fidelidad infalible. Hasta en los más pequeños dibujos era maestro Constable, como saben los que están familiarizados con sus dibujos al lápiz y con sus escasos retratos. En resumen, era un artista muy grande, y aun separado de lo que le rodeaba, considerado como una figura en el cuadro de la Pintura del siglo XIX, resalta entre todos como el más grande libertador, inventor y creador. Como Turner, y á diferencia de la mayor parte de los pintores ingleses, Consta-

FIG. 388.
PAISAJE CON UN MOLINO. (STARK.)
(Mrs. Joseph.)

FIG. 389.—GREENWICH. (VINCENT.)
(Sir Cuthberto Quilter, Baronet.)

ble está bien representado en nuestras colecciones públicas. La Galería Nacional tiene tres hermosos cuadros de su madurez: *La era, La carreta de heno* y *La granja del valle,* entre una multitud de cosas de menor importancia. La Galería Diploma de Burlington House tiene el *Salto del caballo,* del que hay un soberbio boceto á la espátula en South Kensington, al lado de otro, igualmente hermoso, de *La carreta de heno.* Además, el Museo de Victoria y Alberto posee una colección de unos 500 cuadros y bocetos al óleo, acuarela y claroscuro, legados casi todos por la hija del pintor, Miss Isabel Constable.

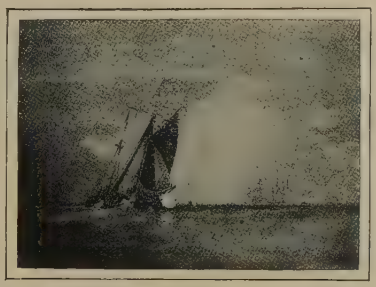


FIG. 390.—NAVEGANDO EN LA EMBOCADURA DEL TÁMESIS. (COTMAN.)
(*Museo de Victoria y Alberto.*)

Con el florecimiento de Turner y Constable, la fuente de la savia vital que empezó á precipitarse por el tronco del arte británico en la cuarta ó quinta década del siglo XVIII perdió su vigor, y la pintura, por algún tiempo, se hizo según fórmulas, expresivas de emociones triviales que suscitaban triviales admiraciones. Hubo, desde luego, excepciones, primera y principalmente las de los mismos Turner y Constable; pero, en términos generales, el espíritu de la Pintura inglesa entre la Paz de 1815 y la Exposición de 1851 fué enteramente casero.

FIG. 391.—CASTILLO DE LA DUQUESA DE BERRY. (BONINGTON.)
(*Mrs. Joseph.*)

Las principales excepciones á esta regla general ofreciéronlas la Escuela de Norwich, la Escuela de Acuarelistas y un artista individual.

La Escuela de Norwich da el mejor ejemplo que se puede encontrar en el Arte inglés, hasta años muy recientes, de un

grupo de hombres que trabajan en dirección común, siguiendo la tradición de un maestro de todos. El carácter inglés no es de fácil adaptación á un sistema semejante. Es á la vez demasiado individualista—«cada inglés es una isla»—y demasiado vehemente para que pueda conseguir un resultado. Efecto de esta última característica es el de que los artistas ingleses han encallado menos profundamente en el *métier* que sus rivales del Continente, y por eso han sido menos hábiles y han tenido menor aptitud para enseñar. En los últimos veinte años se ha producido un cambio. Hemos seguido el ejemplo de los franceses. Nuestros pintores han revelado mayor tendencia á agruparse en torno de una figura central, y se han hecho, ciertamente, trabajadores mucho más diestros. La Escuela de Norwich se distinguía por una práctica común, mejor que por algo que se pueda llamar un principio. Fué escuela de paisaje, exclusivamente, aceptando como asunto la Naturaleza á que se estaba más acostumbrado, pintando sencilla y sólidamente, componiendo con cuidado y con cierto artificio, sin olvidar nunca que se estaba haciendo un cuadro para ponerlo en un marco y colgarlo en una casa inglesa de la clase media. Los individuos más importantes, después de «Crome el Viejo», fueron los Ladbrookes: Roberto Ladbrooke (1770-1842), el padre, y Enrique (1800-1870) y Juan Bernay (1803-1879), los dos hijos; Juan Bernay Crome, «Crome el Mozo» (1793-1842), cu-

FIG. 392.—EL ESTABLO. (MORLAND.)
(*Museo de Victoria y Alberto.*)

FIG. 393.
GANADO DE ALDERNEY. (WARD.)
(*Galería Tate.*)

yas obras mejores valen mucho más de lo que haría esperar su reputación; Jacobo Stark (1794-1859); José Stannard (1797-1830); Jorge Vincent (1796-1830?), y un hombre de verdadero genio, Juan Sell Cotman (1782?-1842). Pocas obras entre las mejores que todos ellos dejaron han encontrado puesto en nuestras colecciones públicas. Sólo Stark está representado en la Galería Nacional por un cuadro que le hace aparecer casi lo mejor posible. La mejor obra de Jorge Vincent es un famoso *Hospital de Greenwich, visto desde el Támesis,* que pintó más de una vez. En cuanto á Cotman, los inteligentes pueden distinguir con dificultad sus cuadros al óleo. Sus obras—ó las que se le atribuyen—varían grandemente en estilo y manera, y ofrecen una liza llena de promesas á los clasificadores de pintura científica. Sus acuarelas y dibujos al claroscuro tienen más homogeneidad. Los últimos, especialmente, revelan una imaginación pictórica de primer orden. El autor de este libro no cree excederse al afirmar que dibujos como *Rompiendo los terrones* y *El Centauro,* del Gabinete de Estampas del Museo Británico, revelan mayor imaginación y más refinada unidad estética que cualquier cosa del *Liber Studiorum,* de Turner. Cotman fué también un notable acuafortista y dibujante de arquitectura. Á pesar del acrecentamiento de reputación de que ha empezado á gozar últimamente, su nombre está aún por bajo del

FIG. 394.—INCERTIDUMBRE. (LANDSEER.)
(*Museo de Victoria y Alberto.*)

FIG. 395.—GUERRA. (LANDSEER.)
(*Museo de Victoria y Alberto.*)

FIG. 396.—ECCE HOMO. (ETTY.)
(*Mr. F. Sidney.*)

lugar que le corresponde en la historia del Arte moderno.

De una pequeña serie de pintores que no caben en ninguno de los grupos ya discutidos hemos de hablar ahora. Me refiero á los pintores de animales. No se presentó antes porque tuvo, como clase especial, origen distinto. El amor de los ingleses á los acosamientos campestres fué causa de que surgiera una serie de hombres, cuya labor consistía en ilustrar los deportes, hacer retratos de lebreles, caballos de carrera, etc. De vez en cuando, uno de estos hombres daba muestras de mayor talento que los demás y conquistaba el derecho á que se le considerara como artista. Wootton, mencionado ya como paisajista (véase pág. 236), fué uno de ellos; otro fué el excelente Jorge Stubbs (1724-1806), que pintó su tipo peculiar de caballo con notable habilidad y vigor; un tercero fué el gran Jorge Morland (1763-1805), que fué al mismo tiempo un delicioso artista y uno de los *pintores* más consumados de la época moderna. La familia de Morland fué esencialmente artística. Su abuelo, Jorge Enrique Morland (murió en 1789), no fué mal pintor: un cuadrito de la Galería de Glasgow *(El vendedor de ostras)*, que se le atribuye, revela cierto talento; su padre, Enrique Roberto Morland (1730?-1797), fué ciertamente un buen artista, y su madre, María, logró exponer en la Real Academia. Jorge

FIG. 397.—BAÑISTA. (ETTY.)
(*Galería Tate.*)

aventajó á su padre como pintor y como ciudadano, aunque tocante á lo último dejara mucho que desear. Porque Enrique Morland prostituyó su talento á los fautores de libros pornográficos, tentación que resistió el hijo hasta cuando las cosas iban peor. Y las cosas fueron mal para él durante casi toda su carrera. Sus disipaciones no fueron probablemente tan serias como se ha asegurado, pero siempre gastó más de lo que tuvo, y así nunca se vió libre del asedio de los acreedores y de los que sabían cómo sacar partido de sus tropiezos.

FIG. 398.—NEGATIVA. (WILKIE.)
(Museo de Victoria y Alberto.)

Pintó gran número de cuadros, porque tenía extraordinaria facilidad de inventiva y ejecución. Técnicamente, pocas veces fué sobrepujado en sus obras que revelan también el extraordinario sentimiento de la belleza y de la unidad artística de que estaba dotado. Es difícil afirmar si sobresalió como pintor de género ó como pintor de animales. Son obras maestras de la primera clase la serie de *Lavinia*, la *Visita al niño en casa de la nodriza* y el *Lunes de Pascua;* en la segunda nada hizo que supere al *Interior de una cuadra* (Galería Nacional) y á *La cuadra* (Museo de Victoria y Alberto).

FIG. 399.—SONETO. (MULREADY.)
(Museo de Victoria y Alberto.)

El cuñado de Morland, Jacobo Ward (1769-1859), era un buen artista en el mismo género, aunque en estilo muy diferente. Su manera es personal en grado extremo, y sólo llega á ser enteramente aceptable en sus cuadros mayores. *El castillo de Harlech,* en la Colección Nacional; dos vastos lienzos, en la Galería Tate: *Toro, vaca y ternero de*

Alderney en un paisaje y *Gordale Scar, Yorkshire*, y el *Castillo de San Donato, con unos toros peleándose*, en el Museo de Victoria y Alberto, nos hacen ver sus mayores aciertos. Á Jacobo Ward le corresponde el honor, muy grande, de haber influído en los primeros pasos de Sir Edwin Landseer como pintor de animales. Landseer (1802-1873) fué durante muchos años el principal favorito de los ingleses amigos de la pintura, pero ignorantes en materia de arte. Los atraía su humanización de los animales, no les chocaba su trivialidad, porque no sabían apreciar su pobreza de colorido y lo vacuo de su facilidad. Por estas razones gozó durante su vida de una popularidad por pocos alcanzada. Sus mejores cuadros quizá están todavía en manos de particulares; por ejemplo, la *Muerte de la nutria*. Pero está más que suficientemente bien representado en la Galería Nacional y en el Museo de Victoria y Alberto.

FIG. 400.—CASA DE CAMPO EN HYDE-PARK. (NASMYTH.)
(Galería Tate.)

Los primeros años del siglo XIX encontraron en actividad á un considerable número de pintores, de talento más ó menos aceptable y de verdadera sinceridad, como David Wilkie (1785-1841), Patricio Nasmyth (1786-1831), Guillermo Dyce (1806-1864) y Juan Phillip (1817-1867); el irlandés Guillermo Mulready (1786-1863); los angloamericanos Carlos Roberto Leslie (1794-1859) y Gilberto Stuart Newton (1795-1835), y los ingleses Augusto Wall Callcott (1779-1844) y Jorge Lance (1802-1864).

FIG. 401.—LA FIERA DOMADA. (LESLIE.)
(Museo de Victoria y Alberto.)

Á Etty se le puede llamar, en cierto sentido, el más infeliz de los artistas, porque la Naturaleza le dotó de dos cualidades: una, la de pintar al animal humano desnudo; otra, la de una amplia domesticidad, que significa amor á las propias circunstancias y al lugar de origen, y ambas perjudicáronse mutuamente. Si Etty hubiera podido trasladarse en su juventud á algún centro en donde su genio peculiar hubiera podido desenvolverse plenamente y ser acogido con calor, hubiera llegado á ser corifeo de arte. Tal como fué, tuvo que pasar su vida en la sombra, ver su labor y verse á sí mismo mal comprendido, y ser casi olvidado á su muerte. Sus cuadros son muy desiguales, y consiguen, con gredosas, frías y hasta insensatas combinaciones de colores brillantes, la representación de la belleza humana, uniendo con felicidad extraordinaria la realidad y el estilo. Tiziano, Rubens, Rembrandt pintaron la carne con magníficos convencionalismos; Etty, cuando acierta, nos la ofrece real, resplandeciente, palpable. Se le ve bastante bien en nuestras colecciones públicas: *La Juventud en la proa y el Placer al timón* y la *Bañista*, de la Galería Nacional; *Cupido y Psiquis*, en South Kensington; *La tormenta*, en la Galería de Manchester, y una serie de asuntos heroicos, en la Galería Nacional de Edimburgo, figuran entre lo mejor que hizo. Pero el ejemplo mejor que conozco, en el dominio público, es un triple estudio de desnudo, en el Museo de New-York, y una cuasi-copia de una *Venus* del

FIG. 402.—EL TÍO TOBÍAS Y LA VIUDA WADMAN. (LESLIE.)
(*Galería Nacional.*)

FIG. 403.—LES FEMMES SAVANTES. (LESLIE.)
(*Museo de Victoria y Alberto.*)

Tiziano, en la Sala de Juntas de la Real Academia Escocesa.

Los hombres de talento alcanzaron éxito infinitamente mayor, en sentido universal. Wilkie fué mimado por la fortuna durante toda su vida. Su primer contratiempo fué el quebranto de salud, que ocasionó, por casualidad, su muerte. Lo mejor de él revela una rara facultad para hacer obras de verdadera, aunque modesta, originalidad, según el ejemplo de una escuela extraña y de una edad que no era la suya. Los mejores cuadros suyos accesibles al público son *El violinista ciego* y *La aldea blanca*, de la Galería Nacional; el boceto para *La gallina ciega*, de la Galería Tate; *Muchachos cazando ratones*, de la Galería Diploma, en Burlington House, y *La negativa*, de South Kensington; pero el *Knox dando el Sacramento en Calder House*, de la Galería Nacional de Escocia, sin concluir, apenas comenzado, tiene grandísimo encanto y promete más acaso de lo que hubiera sido el cuadro acabado. Una *Betsabé*, propiedad de Mr. Naylor, de Leighton Hall, Welshpool, es quizá su esfuerzo mejor en un campo que no era el suyo. La *Lectura de un testamento*, en Munich, se ha destruído por completo gracias á los repintes. Los paisajes de Patricio Nasmyth, en una manera fundada en Hobbema, han sido siempre populares entre los aficionados al acabamiento minucioso. En la Galería Nacional se conservan algunos buenos ejemplos. Guillermo Dyce se ha hecho famoso por sus pinturas murales del Vestuario del Rey, en Westminster, muy

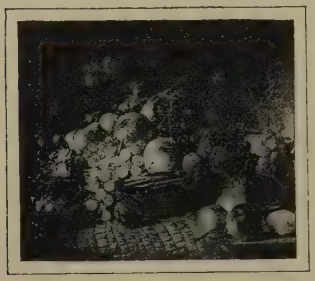


FIG. 404.—FRUTAS. (LANCE.)
(*Galería Nacional.*)

FIG. 405.—EL LECTOR. (T. S. GOOD.)
(*Galería Tate.*)

notable, en verdad, para las condiciones de su tiempo. Juan Phillip fué natural de Aberdeen. Recibió educación artística en la R. A. y empezó su carrera pintando escenas de la vida humilde escocesa. En 1846 fué á España, se sintió de repente cautivado por Velázquez y empezó aquella larga serie de ilustraciones de la vida española, pintadas frecuentemente con gran vivacidad y amplitud, y finura de color, que le ganaron el sobrenombre de «Phillip of Spain» (Felipe de España). Está bastante bien representado en la Galería Tate; pero su mejor cuadro es quizá la *Verbena española*, ó *La Gloria*, de la Galería de Edimburgo. Otro pintor de la vida española, que, á veces, hizo, á decir verdad, obras muy buenas, fué Hurlstone, de quien hay un cuadro excelente en la Galería Tate, *J. B. Burgess*—.

FIG. 406.—BYRON. (PHILLIPS.)
(De un grabado.)

Guillermo Mulready nació en Ennis, condado de Clare, en 1786, pero fué á Londres siendo todavía muchacho, y entró en las Escuelas de la Academia en 1800. Llegó á ser socio y miembro de la R. A. en el intervalo de las Exposiciones de 1815 y 1816. Fué trabajador lento y concienzudo, y así apenas hay cuadros suyos fuera del Museo de Victoria y Alberto, que posee no menos de treinta y tres. Los dos mejores quizá son *El soneto* y *Eligiendo el traje de boda*. Su arte está echado á perder por el colorido cálido y brillante.

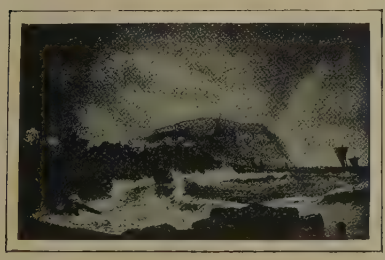


FIG. 407.—HASTINGS. (CHALON.)
(Museo de Victoria y Alberto.)

Más agradable, en general, es el arte suave, casi femenino, de C. R. Leslie, que pudo haber sido pintor muy aceptable,

aun hoy, si no se hubiera enredado siempre en un texto. Sus asuntos están casi todos tomados de escritores—Shakespeare, Molière, Cervantes, Sterne, Le Sage, etc. — cuyas visiones raras veces caen dentro del arte pictórico. Leslie, como Mulready, está demasiado bien representado en South Kensington, en donde han encontrado refugio veinticuatro cuadros suyos. Gilberto Stuart Newton fué un espíritu más raro; pero su inteligencia se extravió en edad relativamente temprana, y sus obras escasean: *Abelardo* está en la Galería Diploma de la Real Academia; *Yorick y la Griseta*, en la Galería Tate; el *Capitán Machcath*, en posesión de Lord Lansdowne.

FIG. 408.
AUTORRETRATO. (JACKSON.)
(Museo de Victoria y Alberto.)

Á la misma clase que estos dos pintores pertenece Augusto Leopoldo Egg, cuyas obras, sin embargo, revelan una especie de habilidad que no es eficaz en la pintura. Bien dibujadas y compuestas con inteligencia, no tienen ninguna *enveloppe* y ningún motivo pictórico. Casi el mismo veredicto se puede dar respecto á Guillermo Collins, en quien el paisaje representa un gran papel como accesorio. Fué mejor colorista que otros, pero fué sobrepujado á su vez por el pintor de naturaleza muerta Jorge Lance, algunos de cuyos cuadros están en nuestras galerías de Londres (fig. 404).

Callcott, á quien se dió en un tiempo el nombre disparatado de «el Claudio de Lorena inglés», nació en 1779, y, como Hoppner, con quien estudió después, empezó su vida como niño de coro. Sus paisajes, mucho mejores, por lo general, que sus cuadros de asunto, revelan el estudio de Cuyp tanto como el de Claudio de Lorena. No está bien representado en las colecciones nacionales; su obra maestra es, quizá, la *Desembocadura del Tyne*, de la colección de Lord Ridley.

Pablo Falconer Poole, natural de Bristol, tuvo irregular educación artística. Pero consiguió bien pronto algún éxito, y durante muchos años fué el principal pintor inglés de asuntos

de imaginación, después de Watts. Está representado en la Galería Tate y en South Kensington.

Contemporáneo de estos artistas fué cierto número de pintores de retratos á quienes apenas es necesario mencionar. Por razones nada fáciles de seguir, el tratamiento pictórico del retrato desapareció casi por completo entre la muerte de Lawrence y la vuelta súbita de Millais á esta forma de arte. De hecho, la única excepción á la estupidez universal fué la de Watts, que encontró el medio de unir la amplitud de estilo y la verdadera imaginación pictórica á las necesidades más objetivas del retrato. Millais creyó necesario dar explicaciones cuando se dedicó al retrato: tanto había descendido el género en reputación. Y el mismo Watts, que tanto contribuyó á dignificarlo, hizo todo lo posible por huir de él durante la primera mitad de su vida.

Jorge Federico Watts (1817-1904) era galés de origen, y tanto en su arte como en su carácter presentó rasgos célticos. Su educación fué inconexa. Trabajó breve tiempo en las escuelas de la Academia y frecuentó el estudio de Guillermo Behnes, el escultor; pero solía decir que su verdadero maestro fué Fidias y su propia escuela los mármoles del Partenón. Tuvo la amistad de un genio, y retrató á algunas familias generación tras generación. ¡En un caso especial la serie comprendió seis generaciones! Envió un cuadro, *La primera victoria naval de los ingleses*, al concurso de Westminster Hall de 1847, que obtuvo un premio de 500 libras, fué adquirido por el Gobierno, y está ahora en un salón de Comisiones de la Cámara de los Lores. Un fresco que pintó en el mismo local ha desaparecido; pero otro, en el gran salón de Lincoln's Inn, pintado en una pared más á propósito, ha sido más afortunado y se puede considerar muy bien como la pintura mural más hermosa de este país. Hacia el mismo tiempo comenzó la gran serie de cuadros alegóricos por los que ha de ser quizá

FIG. 409.—ESTATUA DE COLLEONE. VENECIA. (J. HOLLAND.) (*Mrs. Joseph.*)

más recordado; porque tienen el mérito, casi único entre las alegorías, de ser tan fácilmente asequibles como soberbias desde el punto de vista artístico. Pocos años después comenzó su otra serie: la de retratos de personajes famosos. Son muy desiguales; pero entre ellos están algunas de las cabezas más hermosas que ha podido pintar un maestro moderno. Se pueden citar entre las mejores las de *Lord Stratford de Redclyffe* (Galería Nacional de Retratos), *Russell Gurney* (fig. 413), *Gualterio Crane* (fig. 446) y *Guillermo Morris* (Galería Nacional de Retratos). Consagró parte de su tiempo á la escultura, en la que pudo haber sobresalido en gran manera, de haber concentrado sus facultades en esa forma de arte (véase el cap. XX). Watts murió en Little Holland House, Kensington, en 1904. La Nación es rica en cuadros suyos. En vida regaló muchos á las galerías provinciales; el más hermoso de todos ellos es quizá la *Fata Morgana*, en Leicester. Uno de sus mejores cuadros, *El Tiempo, la Muerte y el Juicio*, está en la catedral de San Pablo. Regaló á la Galería Nacional de Retratos una serie de treinta y uno de personajes célebres, y á la Galería Tate veintitrés cuadros. La Galería Tate se ha enriquecido además, gracias al Club Cosmopolita, sociedad establecida durante muchos años en Charles Street, Mayfair, en donde estuvo un tiempo el estudio del pintor, con una de sus vistosas pinturas decorativas, un vasto lienzo, que se refiere á la Historia de Nostagio degli Onesti, según el Decamerón. Una gran colección de obras de Watts está expuesta al público en su casa de Limnerslease, cerca de Compton, en Surrey.

FIG. 410.—CALISTO. (ROTHWELL.)
(*Galería Nacional, Dublín.*)

Para la Bibliografía, véase el final del Capítulo XVI.

FIG. 411.—MISS ALEXANDER. (WHISTLER.)
(Mr. Alexander.)

Fig. 412.—Oros son triunfos. (Sir Juan Millais, Bart.)
(*Mrs. J. H. Secker.*)

CAPÍTULO XVI

PINTURA. — DESDE LA REVOLUCIÓN PRE-RAFAELISTA HASTA LA ACTUALIDAD

Con el apogeo de Watts, la historia del Arte británico, antes de producirse los movimientos que tan profundamente la afectaron durante la segunda mitad del siglo último, llega á su término. Cierto que Watts vivió hasta tres años después de comenzado el siglo xx, pero su arte tuvo rara homogeneidad, y en todos sus altibajos apenas le hicieron mella las diferentes clases de modernismo, resurgimientos ó experimentos nuevos que se agitaron en torno suyo.

En 1848 siete jóvenes formaron una sociedad, á la que dieron el nombre de Hermandad Pre-Rafaelista. Eran Dante Gabriel Rossetti, Guillermo Holman Hunt, Juan Everett Millais, Jacobo Collinson y Federico Jorge Stephens, pintores; Tomás

Woolner, escultor, y Guillermo Miguel Rossetti, escritor. Proponíanse romper con los diversos convencionalismos que habían dominado gradualmente el Arte inglés, sustituyéndolos por ideas reales, aunque primitivas, y por el estudio sincero de la Naturaleza hasta en sus detalles más íntimos. El movimiento fué primeramente recibido con burlas ridículas y violentas; pero surgió un formidable defensor suyo en la persona de Juan Ruskin, que con su elocuencia logró conquistar poco á poco gran respeto para los nuevos principios. Estos se exageraron en los comienzos; pero con el tiempo se fueron suavizando, y el efecto final del movimiento fué cumplidamente beneficioso para la Pintura inglesa.

FIG. 413.
RUSSELL GURNEY. (WATTS.)
(*Galería Nacional.*)

Gabriel Rossetti, su espíritu predominante, estuvo quizá más influído de lo que hoy podemos saber por su amigo Ford Madox Brown, en cuya obra puede decirse que están simbolizados los principios de la Hermandad Pre-Rafaelista. Brown (1821-1893) se educó artísticamente en Brujas, Gante y Amberes, y no se estableció en Inglaterra hasta 1847. Tomó parte en los concursos de Westminster Hall (1845-1848), y recibió treinta años más tarde el encargo de ejecutar en el Municipio de Manchester una serie de doce pinturas murales, que constituyen su obra principal. Está representado en la Galería Tate por dos cuadros importantes: *Cristo lavando los pies á San Pedro* y *Chaucer en la Corte de Eduardo III*, y en

FIG. 414.—ELÍAS Y EL HIJO DE LA VIUDA. (MADOX BROWN.)
(*Museo de Victoria y Alberto.*)

FIG. 415.—ESPERANZA. (WATTS.)
(*Galería Tate.*)

FIG. 416.
MRS. MORRIS. (ROSSETTI.)

la Galería de Manchester por una página extraordinaria de primorosa perversidad titulada *Trabajo*. Dos de sus mejores dibujos son *Elías y el hijo de la viuda* (Museo de Victoria y Alberto) y *Romeo y Julieta* (Colección Leathart). Las dotes de Madox Brown eran esencialmente teutónicas. Ó no sintió ó rechazó de sí ciertas cualidades artísticas á que obedecen instintivamente los hombres de sangre latina y celta. Vistió la narración hasta ahogarla; forzó el drama hasta la caricatura; confundió á menudo la pasión con la mueca; su arte fué arte de muchacho durante toda su vida. Nunca fué miembro efectivo de la Hermandad Pre-Rafaelista, y hay dudas acerca de si se le invitó ó no para que lo fuera. Su influencia, sin embargo, fué de gran alcance y profundidad.

FIG. 417.—LILITH. (ROSSETTI.)

Gabriel Rossetti (1828-1882), el verdadero fundador y el espíritu predominante de la Hermandad Pre-Rafaelista, fué, en cierto sentido, discípulo de Madox Brown; pero su primer cuadro, *La adolescencia de la Virgen María*, lo hizo con ayuda de Holman Hunt. Había sido durante algún tiempo estudiante de la Real Academia, y no cabe dudar que hubiera sido provechoso para su arte un aprendizaje más prolongado. Nunca pasó de «lo antiguo» á «lo vivo», y la inhabilidad consiguiente para hacer lo que quería con la paleta y el pincel fué estorbo de toda su vida. Á pesar de ello, logró adquirir gran reputación entre sus amigos como pintor, tanto á la acuarela como al óleo. Sus asuntos fueron, por lo general, más bien legendarios, místicos y poéticos que estrictamente pictóricos; y no hay injusticia en decir que sus cualidades de pintor aparecen principalmente en sus acuarelas. Juntamente con Burne-Jones, Guillermo Morris y otros pintó los muros del antiguo salón de sesiones de la Unión, de Oxford; pero estas pinturas son hoy casi invisibles. Entre sus cuadros al óleo son los mejores *La gloriela azul*, *La amada* y la *Lady Lilith* de 1864. *El sueño del Dante*, hoy en la Galería de Liverpool, es un fracaso presuntuoso, si se considera que fué pintado en el siglo XIX. Rossetti rehuyó la publicidad durante su vida, y hasta después de su muerte buena parte del público no tuvo ocasión de conocer su arte. Dos de sus cuadros, *Beata Beatrix* y una

FIG. 418.
REGINA CORDIUM. (ROSSETTI.)

FIG. 419.
CHANT D'AMOUR. (SIR E. BURNE-JONES.)
(*Mr. Jacobo Ismay.*)

FIG. 420.
EL FONDO DEL MAR.
(SIR E. BURNE-JONES.)
(Mr. R. H. Benson.)

obra de las primeras, *Ecce ancilla Domini* (He aquí la sierva del Señor), están en la Colección Nacional de Millbank. La influencia personal de Rossetti sobre las personas con quienes tuvo contacto fué enorme, y á él se debe imputar principalmente el salto atrás en la técnica de la Pintura, que coincidió más ó menos en Inglaterra con las tentativas afortunadas para elevar el nivel intelectual. Entre los numerosos pintores que se pueden considerar como continuadores suyos, pocos revelaron verdadera comprensión del valor expresivo de sus materiales.

Entre todos sus continuadores, el más importante, con mucha ventaja, fué Sir Eduardo Burne-Jones (1833-1898), que, como Watts, era de origen celta. Fué educado para la Iglesia; pero á los veintidós años trabó conocimiento con Rossetti, quien le indujo á abandonar el Colegio Exeter, de Oxford, y dedicarse á la Pintura. Hizo gran número de dibujos para vidrieras de colores, colaboró con Rossetti y Morris en la decoración de la Unión, de Oxford, viajó con Ruskin por Italia y copió á los maestros venecianos; decoró habitaciones para Lord Carlisle, Guillermo Morris y Birket Foster; hizo cartones para tapices y mosaicos, y pintó muchos cuadros. Su arte fué desconocido para el público hasta la apertura de la Galería Grosvenor, en 1877, en donde causó gran efecto con *Los días de la Creación*, *La seducción de Merlín* y *El Espejo de Venus*. Siguieron á éstos, un año más tarde, el *Laus*

FIG. 421.
ELENA, AFLIGIDA. (WINDUS.)

Veneris y el *Chant d'Amour*, quizá sus dos obras mejores. Otras que ofrecen la plenitud de sus facultades son: *El Rey Cophetua y la muchacha mendiga* (Colección Nacional), *La Rueda de la Fortuna* (Rt. Hon. A. J. Balfour), *La escalera de oro* (Lady Battersea), *El fondo del mar* (R. H. Benson, Esq.), *La torre de bronce* y *La rosa silvestre*. Fué elegido socio de la Real Academia en 1885; al año siguiente expuso en la Academia una pintura burlesca, é hizo renuncia en 1893. Fué creado Baronet en 1894. Burne-Jones merecería uno de los más altos pedestales del templo del Arte, á no ser por ciertos defectos de carácter, muy suyos, y de técnica, debidos probablemente á la influencia de Rossetti. Su imaginación fué afeminada, y su autocrítica, débil. Como dibujante, sintió poco la estructura y la solidez; como pintor, no supo dar á su material la riqueza que ha de tener. Con ser, ciertamente, sus obras mejores espléndidas por el colorido, la pobreza de su enjundia las priva de un lugar junto á los gran-

FIG. 422.
LA ANUNCIACIÓN. (G. A. STOREY.)

FIG. 423.—FAVOR Y VERDAD. (MRS. DE MORGAN.)

des venecianos en quienes se inspiraban. Este defecto y la ignorancia de la estructura, que estropea la belleza del dibujo, corresponden con tal exactitud á defectos similares de Rossetti, que no haremos injusticia al último si le consideramos culpable de ellos.

FIG. 424.—SOMBRA DE MUERTE. (HOLMAN HUNT.)
(*Galería de Manchester. Con permiso de Messrs. Agnew & Sons.*)

Otros pintores que aparecen por sus obras en el mismo grupo de Rossetti y Burne-Jones son Jacobo Collinson, miembro de la Hermandad Pre-Rafaelista; Carlos Allston Collins, Arturo Hughes, Mateo Jacobo Lawless y G. L. Windus, todos los cuales hicieron buenas obras, que siempre alcanzaron estimación. Avanzando más aún en el mismo linaje, encontramos los nombres de J. M. Strudwick, Spencer Stanhope, Fairfax Murray, Evelina Pickering (Mrs. de Morgan), T. M. Rooke, María Spartali (Mrs. Stillman), Archibaldo Macgregor, Byam Shaw, Reginaldo Frampton, Graham Robertson, Cayley Robinson, T. C. Gotch, etc.

Volviendo á la Hermandad Pre-Rafaelista, nos encontramos con uno de sus miembros que merece párrafo aparte: tan extraordinario fué el surco abierto por él en el último medio siglo. Mr. Guillermo Holman Hunt, O. M., nació en 1826 y fué el mayor de los pre-rafaelistas activos. Es uno de tantos pintores, más numerosos quizá en Inglaterra que en otros países, que unieron importantes dotes artísticas con perversas teorías para

FIG. 425.—LORENZO É ISABELA. (MILLAIS.)
(*Galería de Liverpool.*)

emplearlas: su resultado es una serie de obras ante las cuales no hay posibilidad de experimentar la sensación de reposo activo que inspira el arte más bello. Un cuadro que suscita controversias no es necesariamente un buen cuadro, y esto les ocurre á casi todos los de Mr. Hunt. Sus mejores obras—como obras de *arte*—son la *Oveja descarriada*, *El pastor mercenario*, la *Sombra de la Muerte* y el *Encuentro de Cristo en el Templo*. Pero todo cuadro detrás del cual hay una personalidad interesante, es interesante; y la personalidad que revelan los de Mr. Hunt es ciertamente interesantísima, aunque, como la personalidad de Mantegna, no sea precisamente de pintor. Entre los que se deben catalogar después de él, aunque algunos no se confesarían acaso discípulos suyos, están G. S. Burton, R. B. Martineau y Federico Sandys.

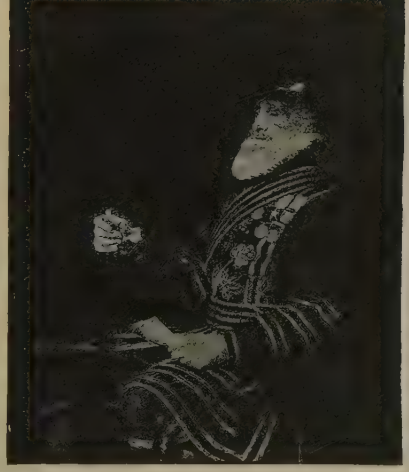


Fig. 426.
Alabardero de Palacio. (Millais.)
(*Galería Tate.*)

El único miembro restante de la Hermandad Pre-Rafaelista que requiere noticia detallada es Millais. Sir Juan Everett Millais, Baronet (1829-1896), era natural de Jersey. Llegó á Londres á los nueve años de edad; fué, á los diez y siete, uno de los alumnos más brillantes de la Academia; á los veinticuatro, socio; á los treinta y cuatro, miembro, y, pocos meses antes de su muerte, presidente de la Real Academia. Empezó como pintor aceptando los métodos convencionales que estaban en boga antes de 1848; pero á la fundación de la Hermandad Pre-Rafaelista adoptó sus principios en toda su rigidez, enviando cuadros á la Exposición, que levantaron una tempestad de denuestos y burlas. Entre ellos estaban *Fernando y Ariel*, *El taller del carpintero*, la *Hija del leñador*, *Lorenzo é Isabela* (Galería de Li-

FIG. 427.
RECUERDO DE VELÁZQUEZ. (MILLAIS.)
(Real Academia.)

verpool), *El regreso de la paloma al Arca* (Galería de Oxford), *Mariana y la granja rodeada de un foso* y *La muerte de Ofelia* (Galería Tate). El primer cuadro que obtuvo los sufragios de la multitud, y al mismo tiempo los de los críticos más razonables, fué *El hugonote* (Colección Miller), al que siguieron *La orden de liberación* (Tate), el *Realista proscrito*, *El Rescate*, el «*Black Brunswicker*», el *Valle del Reposo*, *Sir Isumbras en el arroyo* (Mr. R. H. Benson) y, sobre todos, *La víspera de Santa Inés* (Mrs. Prinsep), en el que se juntaban la poesía de la concepción general y la ejecución literal y nada selecta. Hacia 1870 se verificó un cambio en sus ideas. Pintó con mayor riqueza y más recto sentido de la decoración, ejecutando páginas de color tan hermosas como *Stella*, *Vanessa*, un *Recuerdo de Velázquez* (Real Academia), la *Mujer del jugador* y *La niñez de Raleigh* (Tate). Hacia el mismo tiempo empezó la pintura regular de retratos, entre los que atrajeron primeramente la mayor atención las *Hermanas* (tres hermanas del pintor), *Miss Nina Lehmann*, *Oros son triunfos* (Mrs. G. H. Secker; tres muchachas que juegan al *dummy whist*) y *Mrs. Bischoffsheim*. Entre los que pintó después son los más hermosos los de *Mrs. F. H. Myers*, *El Conde de Shaftesbury*, *Caballero de la Orden de la Ja-*

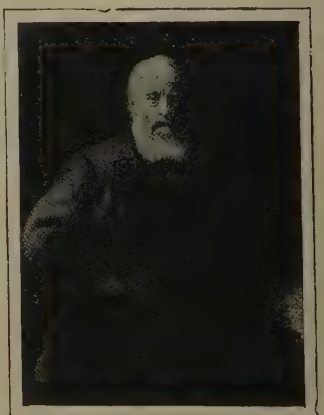


FIG. 428.
RETRATO DE J. C. HOOK. (MILLAIS.)

rrctica (Sociedad Bíblica Británica y Extranjera), *Mrs. Jopling*, tres de *Gladstone* (Galería Nacional; Iglesia de Cristo, Oxford; Conde de Rosebery, Caballero de la Orden de la Jarretiera), *Mrs. Perugini*, *Juan Bright*, el *Cardenal Newman*, *Lord Tennyson*, *Sir Gilberto Grecnall*, *Lord Beaconsfield*, *J. C. Hook*, *R. A.*, *Dorotea Thorpe*, *Lady Peggy Primrose* y *Simón Fraser*.

FIG. 429.—LILIUM AURATUM. (J. F. LEWIS.)

Si el Arte es «la Naturaleza vista á través de un temperamento», Millais, como pintor de paisaje, nada tuvo de artista, porque sus cuadros son tan enteramente objetivos que la fotografía de uno de ellos, por ejemplo, de *Chill October*, apenas se distingue de otra tomada directamente del lugar mismo. Y otro tanto sucede con sus paisajes de más pretensiones. Son retratos de modelos, con los que no se atrevía á tomarse ninguna libertad. Se familiarizó con ellos demasiado tarde. Si hubiera acostumbrado su mano á ellos veinte años antes, hubiera tenido tiempo para modificar su aproximación respetuosa en exceso y darnos paisajes dignos de figurar al lado de la *Víspera de Santa Inés* ó de los retratos de Gladstone, Tennyson y Hook.

FIG. 430.—PICCADILLY. (E. J. GREGORY.)

El lugar de Millais en nuestra historia es difícil de fijar. Hoy se le juzga principalmente por las faltas, y su renombre está más bajo que cuando él vivía. Pero tiempo vendrá para él — como para otros — en que se olviden sus producciones débiles y se le recuerde sólo como autor de obras como las antes

enumeradas. El peligro para su reputación consistirá entonces en cierta carencia de personalidad, en cierta versatilidad, que parece derivarse más bien de la vacilación que de la amplitud de simpatías. El hombre que pudo pintar así el *Cristo en casa de sus padres* como *Bagatelas*, puede parecer de contorno demasiado vago para ser digno de culto, y sus facultades, evidentes en las mejores obras suyas, insuficientes para sostenerle en primera fila. Todo se le perdona, sin embargo, á un colorista, y la mayor parte de sus obras tienen hermoso colorido; el tiempo se encargará de suavizar la crudeza de las restantes.

FIG. 431.
EL PRIMER BAILE. (SIR W. Q. ORCHARDSON.)
(Con permiso de Messrs. Dowdeswell.)

Para encontrar los principios pre-rafaelistas llevados á su conclusión lógica tenemos que volver á dos pintores que nada tuvieron que ver con la Hermandad ni el uno con el otro. Estos dos fueron J. F. Lewis, R. A. (1805-1876), y Juan Brett (1832-1902). Á Lewis le consideró Ruskin como uno de los jefes del pre-rafaelismo, y un cuadro de Brett hizo declarar al mismo crítico que era sencillamente, «después de lo de Juan Lewis, el trozo de pintura más perfecto, por lo que se refiere al toque, de cuantos hay en la Academia este año; en ciertos puntos de precisión está cerca de algo hecho ya por los pre-rafaelistas». Tanto Lewis como Brett están bien representados en la Galería Tate. Su arte me parece falto de interés.

FIG. 432.—EL SEÑORITO. (ORCHARDSON.)

Sin ir tan lejos como los que pretenden derivar de los pre-rafaelistas todo rasgo de poesía y de amor á lo bello en la pintura inglesa moderna, hay que confesar que su influencia fué grande y que hoy mismo está muy lejos de haberse extinguido. Sería necesario un tomo para determinar hasta dónde se debió esto á su propio ejemplo y hasta dónde al de los pre-rafaelistas verdaderos, los italianos del siglo XV. Puede decirse que el estudio de las obras de éstos fué resultado del movimiento de 1848. Si es así, el resurgimiento general del interés por el arte primitivo y el desdén total hacia los italianos del siglo XVII ha de atribuirse á Madox Brown, que de este modo se convierte, por cierto, en personaje importantísimo. Porque está fuera de duda que él fué la antorcha que prendió la hoguera pre-rafaelista.

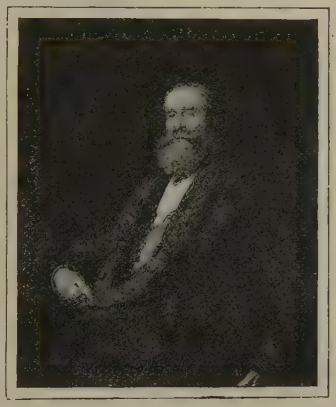


FIG. 433.
CONDE SPENCER. (FRANK HOLL.)

FIG. 434.—S. COUSINS. (FRANK HOLL.)

La lista que sigue comprende la mayor parte de los mejores pintores no mencionados aún que han manifestado claramente sus simpatías por las ideas pre-rafaelistas: G. P. Boyce, Gualterio Crane, G. H. Deverell, Arturo Hughes, Federico Shields, Simeón Solomon, J. E. Southall, Enrique Wallis, Giraldo Moira y E. J. Gregory.

La rebelión pre-rafaelista es el último gran movimiento que pertenece en realidad á la historia del Arte británico. Las evoluciones que han tenido lugar desde entonces son más

cosmopolitas que británicas. Han sido procesos conducentes á asimilar nuestras ideas insulares á las ideas del Continente, que, en Pintura, son las de Francia y Holanda. Verificándose todos los procesos en una sola dirección, han tenido considerable semejanza entre sí y casi no hay necesidad de detenerse mucho en las diferencias que separan á la escuela neo-escocesa de la de Newlyn, ó estas dos de los más afrancesados discípulos de París, que tanto se han envalentonado gracias al genio de dos americanos, Whistler y Mr. Sargent (figuras 411, 444 y 445).

FIG. 435.—PRIMAVERA. (J. LAVERY.)
(*Museo del Luxemburgo, París.*)

La escuela escocesa, que llegó á ser tan conspicua en el año 60, fué creada principalmente por Roberto Scott Lauder, cuyas enseñanzas aprovecharon mucho á los pintores que empezaban su carrera precisamente al terminar la primera mitad del siglo XIX. Los dos miembros más hábiles de esta escuela fueron Juan Pettie, que murió relativamente joven, y Sir Guillermo Quiller Orchardson, que ha conquistado poco á poco un lugar en la primera fila de los pintores europeos, á pesar de lo extremadamente individual de su estilo. Sus mejores cuadros pertenecen al retrato ó á la forma más elevada de ilustración. La mejor obra de la primera clase es quizá el retrato de *Sir Gualterio Gibley, Baronet;* en la segunda, *Voltaire* (Hamburg Kunsthalle), *Napoleón sobre el Belerofonte* (Galería Tate) y *Un acorde suave* (Colección Humphrey Roberts) le representan en su mejor aspecto.

La flamante escuela escocesa se originó en Glasgow, en donde encontró acomodo, durante los últimos treinta años, grandísimo número de hermosos cuadros de los románticos franceses. Hasta dónde la existencia de esos cuadros y de otros de buena calidad en las colecciones locales puede haber

sido causa y hasta dónde resultado del interés local por el Arte, es cosa difícil de afirmar. Lo cierto es que durante muchos años llamó la atención general con sus cuadros un número siempre creciente de jóvenes de Glasgow. El primero en desenvolver sentimientos nuevos y personales hacia la naturaleza fué Juan Milne Donald (1819-1866), á cuyo ejemplo, más quizá que al de ningún otro pintor, debe atribuirse en último resultado el carácter peculiar de la pintura de paisaje escocesa durante el último medio siglo. Milne Donald fué el verdadero padre artístico de Colin Hunter, cuyas obras mejores, tales como el *Mercado de arenques en el mar* (Galería de Manchester) y *Pescadores de langostas*, muestran á la vez fidelidad á la naturaleza y las cualidades más brillantes de distinción artística. Los miembros más distinguidos de la nueva escuela de Glasgow son Sir Jacobo Guthrie, hoy presidente de la Real Academia Escocesa; Juan Lavery, Jorge Henry, Eduardo Hornell, Alejandro Roche, Jacobo Paterson, E. A. Walton, T. Austen Brown, José Crawhall, Harrington Mann y D. Y. Cameron.

FIG. 436.
WHARFDALE. (CECILIO LAWSON.)

FIG. 437.—DE PRINCIPIOS DEL REINADO DE VICTORIA.
(W. LOGSDAIL.)

La escuela de Newlyn no alcanza un desarrollo local tan importante como la de Glasgow, pues consiste sencillamente en un núcleo de artistas jóvenes con ideas similares, que consideran prudente y agradable penetrar en la suave quietud de la costa de Cornualles para desenvolverlas. El jefe de este éxodo, si tal palabra puede usarse, fué Stanhope Forbes, cuya esposa, Isabel Forbes, es una de las pocas mujeres capaces de concebir una verdadera obra de arte y de llevarla á cabo. Los caracteres principales de este grupo, como tal

grupo, son la fidelidad á las escenas de la vida familiar, en cuanto al asunto, y su ejecución á pinceladas amplias, con escrupuloso cuidado del enfoque de luz. Además de Stanhope Forbes, los miembros principales del grupo son Francisco Bramley, Norman Garstin, Juan da Costa, etc.

FIG. 438.
LECCIÓN DE MÚSICA. (LORD LEIGHTON.)

Fuera de estos movimientos más ó menos organizados, ha tenido la Pintura inglesa sus grupos y tendencias como las demás escuelas. Para nosotros, dadas nuestras inclinaciones actuales, el grupo que nos parece más interesante es el formado por los artistas que se acercan más á la naturaleza, que obedecen, de hecho, á los principios de Constable y de Courbet, aunque algunos de entre ellos tendrían más censuras que alabanzas para las obras de estos dos pintores. La mayor parte de ellos son paisajistas, y como la naturaleza ofrece muchas modalidades, muestran la suficiente variedad para que resulte algo atrevido el comprenderlos á todos en un solo grupo. Jacobo Clark Hook (1819-1907) fué londinense, nacido dentro del son de las campanas de Bow. De joven oyó consejos de Constable y ganó la medalla de oro de la Academia. Durante algunos años hizo pintura de género; pero hacia 1854, cuando tenía ya treinta y cinco, dió con su verdadero camino y empezó la serie de asuntos de mares y costas que le han hecho famoso. Sus obras presentan tan rara igualdad en estilo, mérito é «im-

FIG. 439.—JUEVES SANTO. (SIR J. D. LINTON.)

portancia» que hacen difícil la selección. El *Grumete* (1859) y cuatro cuadros de la Galería Tate le representan bien.

Más realistas aún que Hook son Enrique Moore (1831-1895) y Napier Hemy. Moore especialmente se formó un estilo para figurar las aguas, de una veracidad en la contextura, el color y el movimiento á la que nadie se ha aproximado. Sus mares azules, con el sol á espaldas del espectador, producen ilusión casi completa. Entre lo mejor suyo están *El vapor correo de Newhaven, Cielo despejado después de la lluvia* (que ganó el *Grand Prix* en la Exposición de París de 1889), un *Buen día para navegar* y *Mar de Junio*. Mr. Napier Hemy tiene más variedad, pero menor frescura. Dos cuadros de la Galería Tate—*Sardinas* y *El río de Londres*—le representan bien. Edwin Hayes, irlandés de nacimiento, fué un buen artista en el mismo estilo; Mr. W. L. Wyllie pinta la vida del mar con un profundo sentido de sus cualidades escénicas—lo prueban *Trabajo, brillo, suciedad y riqueza en una marea creciente* y *La batalla ael Nilo*, ambos en la Galería Tate.—Mr. Tomás Somerscales ve las cosas con amplitud y sencillez mayores, pero sugiere la luz y el movimiento del mediodía con la verdad más afortunada en *Saliendo de Valparaíso* (Galería Tate).

FIG. 440.—LUNA DE VERANO. (LEIGHTON.)

FIG. 441.—EL LIBRO ABIERTO. (ALBERTO MOORE.)

Entre los pintores de paisaje, en un sentido literal, que pertenecen á este grupo de naturalistas independientes, el más distinguido es Cecilio Gordon Lawson (1851-1882), á quien solamente su salud escasa pudo privar, muy probablemente, del

más alto lugar ocupado por paisajista alguno desde la muerte de Turner. Sus mejores obras unen en elevadísimo grado la imaginación poética con la claridad de la observación y la grandeza del estilo. Fué su vida demasiado corta para que pudiera dejar una labor grande. Entre sus mejores cuadros están *El jardín del ministro* (Galería de Manchester), *La Luna de Agosto* (Galería Tate), *Los jardines ingleses de lúpulo*, *La nube* y *Barden Moor*. Las influencias que se advierten en el arte de Cecilio Lawson son las de Watts y Ruysdael. Más directamente próximo al de Constable es el arte de Mr. Marcos Fisher, cuyos cuadros mejores son á la vez páginas brillantes de naturaleza y creaciones perfectamente orgánicas. Los *Muchachos bañándose* (Galería Municipal de Dublín) y *En el río* son buenos ejemplos. Mr. J. R. Reid pinta en un estilo que recuerda algunos otros pintores; pero es aún enteramente individual. Descuida además la *envoltura* de naturaleza, resolviéndola en partes que no están del todo en su propio lugar. Pero tiene facultades. Dos cuadros en el estilo que hoy es ya antiguo en él le representan en la Galería Tate.

FIG. 442.
REGRESO DEL PASEO Á CABALLO. (CARLOS FURSE.)
(*Galería Tate.*)

La muerte ha sido cruel para la escuela británica en pintura durante el último cuarto de siglo. Ha arrebatado, á los treinta y un años, al paisajista que prometía más; á los treinta y seis, al pintor, sin calificativo, que más esperanzas hacía concebir, y á los treinta y tres, á uno de los jóvenes más inteligentes. Aludo, por supuesto, á Cecilio Lawson, C. G. Furse y Roberto Brough. Furse (1868-1904) nació en Staines, y su padre, Canon Furse, era pariente de Sir Josué Reynolds. Recibió educación artística en la Escuela Hade, de Londres, y en la de Julián, en París. Fué tardío en sus comienzos, porque, aun

cuando sus primeras obras llamaron mucho la atención, apenas prometían la gran perfección en que había de culminar su arte. Durante muchos años Furse padeció una afección pulmonar, que le ocasionó la muerte. Sus mejores obras son *La vuelta del paseo á caballo, Diana de las tierras altas* y el *Retrato ecuestre de Lord Roberts, Caballero de la Jarretiera*, en la Galería Tate; *El traje lila* (retrato de Miss Mabel Terry Lewis) y *Cubbing with the York and Ainsty* (retrato de familia).

De distinta especie fué el talento de Roberto Brough (1872-1905). Consiste acaso en gran parte en una destreza mental y manual, y en la habilidad para escoger el punto más propicio. Veíanse, sin embargo, en él indicios de que dejaría todo esto atrás para adquirir amplitud y dignidad, cuando un accidente ferroviario puso fin á su carrera. Su *Santa Ana de Bretaña* y *Entre Sol y Luna* están en la Galería Moderna de Venecia; su *Fantaisie en Folie*, en la Galería Tate.

La mención de Venecia sugiere los nombres de dos pintores, á quienes no se debe pasar en silencio: Mr. Enrique Woods y Mr. Guillermo Logsdail. Los dos han pintado la Ciudad de las Lagunas, y el primero ha consagrado de hecho toda su carrera á ilustrar la vida veneciana, é, incidentalmente, á pintar la luz. En esto ha encontrado ocasionalmente un compañero en su cuñado Mr. Lucas Fildes, á quien se recordará, sin embargo, principalmente por sus escenas de la vida moderna inglesa, tales como *La boda aldeana*.

FIG. 443.—DIANA DE LAS TIERRAS ALTAS. (C. FURSE.) (*Galería Tate.*)

Una de las perversiones más extrañas á que propenden los artistas es la creencia de que la buena arqueología es causa del arte bueno. Inglaterra está raras veces sin un grupo de pintores que trabajan dentro de las que tienen por tradiciones clá-

sicas y producen las que imaginan restauraciones plausibles de la vida de Grecia y Roma. Lord Leighton fué cabeza y jefe de la sección más decorativa, como Sir Lorenzo Alma Tadema lo es de la más inclinada á la Historia. Otros miembros del grupo son, ó fueron, Sir Eduardo Poynter, Val Prinsep, C. E. Perugini y Alberto Moore.

FIG. 444.
LA MADRE DEL PINTOR. (WHISTLER.)
(*Museo del Luxemburgo, París.*)

En Alberto Moore, sin embargo, el clasicismo fué un mero vehículo; un vehículo manejado con gran habilidad para que nuestra fantasía crítica llegara casi á admitir que de aquella manera y no de otra se debía pintar á los griegos; pero siempre un vehículo, porque encontró verdadera razón pictórica para su arte en el ritmo de la línea y en el interés decorativo del color. Entre sus mejores cuadros están *El cuarteto, Pleno verano, Noche de verano, Plata* y *El libro abierto* (fig. 441).

Un grupo de pintores ingleses de que se oyó hablar mucho fué la escuela Wood de San Juan, cuyo lazo de unión era la devoción común hacia los asuntos «de indumentaria». Entre sus miembros principales estaban P. H. Calderon, H. S. Marks, Juan Pettie, W. F. Yeames y otros varios pintores que aun viven y observan la tradición con mucho más éxito del que acaso merecen. Entre los más hábiles de ellos están Mr. J. Seymour Lucas, que logra revelarse como un artista, á pesar de su arqueología, y Mr. A. C. Gow, cuyos dibujos de soldados y otros individuos vestidos de modo pintoresco son tan acabados y precisos como los de Meissonnier. De muchos otros pintores habría que hablar en una obra que agotara el tema del arte inglés. En un Manual como el presente basta mencionar á unos cuantos de los más conspicuos entre los que han trabajado con aceptación, sin ser carne y hueso de ningún movimiento ó grupo especial.

Francisco Holl (1845-1888) tuvo dos carreras. Empezó como pintor vigoroso, aunque sombrío, en el *género* de Israels, de-

leitándose en los más negros infortunios á que se ha llegado jamás por amor al negro y al dolor (*Sin noticias del mar*, *El Señor lo da y el Señor se lo lleva*, *Sosiego*, etc.). En 1878 envió á la Real Academia un retrato de Cousins, el grabador, y tanto se le admiró por él que durante el resto de su vida tuvo colmado el estudio de personas que deseaban que las retratara. Entre sus mejores retratos están los de *El Duque de Cleveland*, *El Conde Spencer*, *Lord Overstone*, *Sir Enrique Rawnlison*, *Lord Wolseley* y *Juan Bright*. Se le escapó á veces la semejanza; pero sus obras están siempre llenas de fuerza y decisión, y se las puede comparar con las del distinguido pintor francés M. Leon Bonnat.

Mr. Juan Macallan Swan (n. en 1847) es de procedencia escocesa. Su educación artística se hizo en Worcester, en Londres y en París. Es famoso principalmente por los animales que pinta y modela, con sin igual ciencia del movimiento y de la estructura. Pero los cuadros y esculturas en que trata la figura del hombre no son menos admirables. Sus dibujos figuran también entre los mejores del tiempo moderno. Está representado en la Galería Tate por un buen cuadro, *El hijo pródigo*.

Fig. 445.
Duquesa de Portland.
(J. S. Sargent.)

Briton Riviere (n. en 1840) pinta animales desde un punto de vista diferente. Se contenta con profundizar menos en la anatomía, porque le preocupan más la exterioridad pintoresca y la capacidad dramática que la estructura. Una de sus mejores obras es *La piara*, precipitándose «violentamente de un lugar escarpado al mar».

La cualidad ó el defecto más notable de Sir Huberto von Herkomer es la versatilidad. Es pintor, grabador, esmaltista, modelador, músico, actor, arquitecto, etc., y, por consiguiente, nunca ha podido llevar una empresa hasta la perfección que de otro modo hubiera alcanzado. No basta la versatilidad para hacer un Leonardo. Entre sus cua-

dros mejores figuran dos retratos de señoras, uno por blanco y otro por negro; *La última revista;* el *Concejo de Landsberg, Baviera,* y el *Consejo de la Real Academia,* en 1908.

Á Mr. J. W. Waterhouse debe quizá clasificársele entre los arqueólogos; pero logra ser tan esencialmente moderno en su arqueología, que preferimos considerarle sencillamente como pintor decorativo. Sus obras mejores—*Santa Cecilia, Hylas y las Ninfas*—servirían para excelentes tapices. Sus cuadros más antiguos y dramáticos—*Marianne, Santa Eulalia, El círculo mágico*—tienen menor atractivo. He de contentarme con mencionar á Mr. Bacon, Mr. Campbell Tayler, Mr. Carlos Sims, Mr. Cadogan Cowper, Mr. Greiffenhagen, Mr. Mouat Loudan, Mr. E. J. Gregory, el fallecido Jacobo Charles (1851-1896) y Mr. La Thangue, todos los cuales han hecho obras de carácter y personalidad propios. Mr. Sims, especialmente, ha llamado la atención en estos últimos años con obras en las que pone al servicio de una extraña é inquieta imaginación una destreza técnica extraordinaria. Contentábase al principio con sugerir más cumplidamente que cualquier otro pintor inglés la intensidad y apariencia del pleno sol, como lo vemos en lugares como el haya de Brighton. En los dos años últimos ha sido mucho más ambicioso, y ha enviado á la Academia una serie de poemas pintados que excitan la mayor curiosidad y hacen concebir grandes esperanzas para lo futuro. Son poemas pintados enteramente aceptables, nada literarios, sino buscando por completo en las cualidades pictóricas el fundamento de su fuerza para movernos á simpatía. Uno de ellos, *La fuente,* ha logrado ya un puesto en las colecciones nacionales.

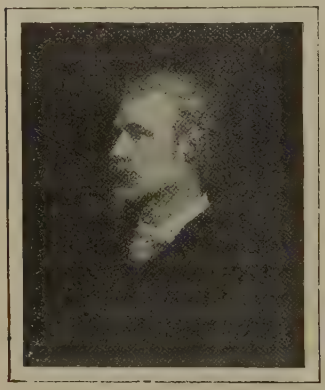


FIG. 446.—GUALTERIO CRANE. (G. F. WATTS.)

Entre los últimos movimientos del arte inglés se cuenta la fundación de la Sociedad llamada con alguna impropiedad y carencia de títulos El Nuevo Club Artístico Inglés. Fué fundado hace unos veinte años por cierto número de artistas jóvenes, cuyo lazo de unión fué una educación parisiense, de los

que fueron entonces espíritus directores G. J. Laidlay, T. C. Gotch, T. Stirling Lee, Federico Brown, S. J. Solomon, T. B. Kennington, J. Havard Thomas, P. W. Steer y uno ó dos más, casi todos los cuales han conseguido desde entonces cierto grado de estimación. En el momento actual pertenecen á ese Círculo varios hombres de gran destreza, entre los que acaso sea el que ofrece mayores promesas para lo futuro Mr. Guillermo Orpen, cuyas primeras obras—es todavía muy joven—recuerdan las de algunos grandes maestros del Arte. Otro individuo, Mr. Augusto John, ha dado pruebas de una habilidad ejecutiva de primer orden.

Debe advertirse que nada se ha dicho acerca de los Impresionistas como escuela aparte. Su principio de que un cuadro debe hacer á la vista la misma impresión que la Naturaleza, con la selección necesaria para producir belleza, ha afectado á la totalidad del Arte en su más moderna evolución. Es, en realidad, una forma más inteligente del principio que sostuvo la Hermandad Pre-Rafaelista, sustituyendo las cosas tal como son por las cosas tal como se ven. Su inventor y propagandista fué Jacobo Abbott McNeill Whistler (1834-1903), anglocelta de raza, americano de nacionalidad, francés por su primera educación. Su ejemplo afectó tan profundamente á las teorías y á la práctica del Arte contemporáneo nuestro, que sería descaminado todo intento que pudiéramos hacer para reunir á sus continuadores en un grupo.

BIBLIOGRAFÍA DE LOS CAPÍTULOS XIII-XVI

VERTUE, JORGE, *MS. Collections in the Print Room of the British Museum.* WALPOLE, HORACIO, CONDE DE OXFORD, *Anecdotes of Painting,* edición de Dallway y Wornum. REDGRAVE, G. y R., *A Century of Painters,* 1866. BRYAN, M., *Dictionary of Painters and Engravers,* edición de 1898 (Williamson). CHESNAU, E., *La Peinture Anglaise,* n. d. BOUCHOT, H., *La Femme Anglaise et des Peintres,* 1903. DOBSON, AUSTIN Y ARMSTRONG, SIR W., *William Hogarth,* 1902. ARMSTRONG, SIR WALTER, *Sir Joshua Reynolds,* 1901; *Thomas Gainsborough,* 1899; *Turner,* 1902. WHERRY, O., *Turner,* 1903. WARD, T. H., y ROBERTS, W., *Romney,* 1904. PHILLIPS, CLAUDE, *John Opie (Gazette des Beaux-Arts),* 1892. LESLIE, C. R., y TAYLOR, TOM, *Letters of John Constable,* 1876. GOWER, LORD R. SUTHERLAND, *Sir Thomas Lawrence,* 1900. MCCOLL, D. S., y CHARMICHAEL, SIR T. D. G., *Nineteenth Century Art,* Glasgow, 1902. MUTHER, R., *History of Modern Painting,* 1899. SIZERANNE, R. DE LA, *Histoire de la Peinture Anglaise Contemporaine,* 1895. SIZERANNE, R. DE LA, *Whistler, Ruskin et le Impressionisme (Revue de l'Art),* 1893. HUNT, W. HOLMAN, *The Pre-Raphaelite Brotherhood (Contemporary Review),* 1886. MONKHOUSE, COSMO, *British Contemporary Artists,* 1899. MEIER GRAEFE, J., *Entwickelungsgeschichte der Modernen Kunst,* 1904 (traducción inglesa de Miss F. Simmonds, en prensa). BURNE-JONES, LADY, *Life of Sir Edward Burne-Jones, Bart.,* 1900. MILLAIS, J. G., *Life of Sir John Everett Millais, Bart.* WAY, T. R., y DENNIS, J. R., *The Art of James McNeil Whistler,* 1903. DURET, THÉODORE, *Whistler,* 1904. MEYNELL, MRS., *The Works of John Singer Sargent,* 1903. BALDWIN-BROWN, G., *The Glasgow School of Painters,* 1908. ARMSTRONG, W., *Scottish Painters,* 1888. *Dictionary of National Biography.*

(Continuadores desconocidos de Holbein.)

Fig. 447.—Niño. Fig. 448.—Niño.

(*Colección de Mr. G. Salting.*)

CAPITULO XVII

MINIATURAS

Durante el siglo que transcurrió entre la desaparición de la supremacía inglesa en el arte de decorar manuscritos y la llegada de Holbein á la Corte de Enrique VIII, las tradiciones de los miniaturistas habían desfallecido hasta conservar precisamente lo justo para sugerir una idea al maestro de Augsburgo. No fué tardo para enseñar á los retratistas nacionales el partido que podían sacar de su arte, y de su ejemplo datan una moda y un éxito que duraron hasta la invención de la fotografía. El primero de sus continuadores (no fué discípulo de nadie) que alcanzó cierta respetable pericia fué Nicolás Hilliard, de quien se recuerda el dicho, tantas veces citado: «Siempre imité la manera de retratar de Holbein, y me apoderé de ella todo lo posible.» No

Fig. 449.
Ana de Cleveris. (Holbein.)
(*Colección de Mr. G. Salting.*)

es que las miniaturas de Hilliard sean muy semejantes á las de Holbein. No hay peligro de que se confundan, como se han confundido las de otros pintores que trabajaban á la sazón en Inglaterra, con las obras del maestro alemán. Hilliard tuvo un sentimiento más delicado de la elegancia que Holbein. Sus personajes tienen una gentileza de porte y una suavidad de contorno desconocidas para Holbein. Pero su vivacidad es mucho menos vigorosa; su dibujo, menos impecable, y su colorido, muy inferior al de Holbein en esa unión de claridad y armonía que era la cualidad más sorprendente del alemán. Sucedieron á Hilliard dos hombres que le aventajaban en cualidades: Isaac Oliver, ú Olivier, y Pedro, hijo de éste. Aunque ingleses de nacimiento, eran probablemente originarios de Francia. Ignórase la fecha del nacimiento de Isaac; pero se sabe que murió en 1617 en Blackfriars, en donde Van Dyck fué á establecerse más tarde. El estilo de Isaac Oliver en los comienzos mostró muy distintamente su filiación con el de su maestro, Hilliard; pero fué haciéndose más sencillo y más ampliamente vistoso, conforme se desenvolvió. Pedro, cuyas

FIG. 450.—N. HILLIARD, PADRE. (HILLIARD, HIJO.)
(*Colección Salting.*)

FIG. 451.—HILLIARD, NICOLÁS. (AUTORRETRATO.)
(*Colección Salting.*)

FIG. 452.—SEÑORA. (J. HOSKINS.)
(*Mrs. Joseph.*)

FIG. 453.
LADY HUNSDON. (I. OLIVER.)

FIG. 454.
ARABELLA STUART. (N. HILLIARD.)

(*Colección de Mrs. Joseph.*)

primeras miniaturas se asemejan fuertemente á las últimas de su padre, dió pruebas con el tiempo de ser un admirador fiel de Van Dyck. Se sabe que pintó también cuadros grandes al óleo, y hay más que probabilidades de que él sea el verdadero autor de ciertos retratos atribuídos hoy á Van Dyck, que no concuerdan exactamente con el estilo del maestro ó con el de ninguno de sus discípulos conocidos. Pedro Oliver murió en 1647. Poseen hermosas muestras de los dos Oliver S. M. el Rey, Lord Derby y Lord Exeter, Mr. Burdett Coutts y Mr. Wingfield Digby, el Duque de Buccleuch y otros muchos coleccionistas. El Museo de Victoria y Alberto posee en la colección Jones una maravillosa miniatura de Isaac Oliver, que representa, de cuerpo entero, á Sackville, Conde de Dorset, reproducida aquí (véase el primer grabado en color).

FIG. 455.
SIR FELIPE SIDNEY. (I. OLIVER.)
(*Castillo de Windsor.*)

Además de ambos Oliver, otros varios miniaturistas continuaron en Inglaterra la tradición de Holbein. Los dos más notables, y los últimos, fueron Penelope Cleyn, hija de un dibujante de la factoría de tapices de Mortlake, y Juan Hoskins (muerto en 1664?). Hoskins sólo fué aventajado como miniaturista por sus propios sobrinos y discípulos Alejandro y Samuel Cooper, el último de los cuales, no sólo fué el mejor pintor de miniaturas, sino uno de los artistas mejor dotados de que puede enorgullecerse Inglaterra.

FIG. 456.
RETRATO DE UN DESCONOCIDO. (I. OLIVER.)
(Museo de Victoria y Alberto.)

Samuel Cooper (1609-1672) fué discípulo de su tío Hoskins y estudió también durante algún tiempo en Francia y Holanda. Parece que fué el verdadero inventor del estilo que hoy atribuímos exclusivamente á Van Dyck, porque miniaturas suyas, ejecutadas antes de que Van Dyck llegara á Inglaterra, anticiparon el aspecto de distinción consciente que vió después el pintor flamenco en las altas clases inglesas. Entre las obras más hermosas de Cooper se cuentan las miniaturas de Cromwell, en Chatsworth; de Monk, en Windsor, y otras varias en la magnífica colección del Duque de Buccleuch. «Ningún retrato de Van Dyck nos hace trabar tan íntima relación con una personalidad como las miniaturas de Samuel Cooper...

FIG. 457.—MEDALLÓN DOBLE. (HILLIARD.)
(Mr. G. Salting.)

y ¡cuán profundamente artísticas son! Cada una ocupa su breve superficie con toda perfección; cada una es una obra

FIG. 458.
JACOBO I. (I. OLIVER.)

FIG. 459.—ANA DE DINAMARCA. (I. OLIVER.)

FIG. 460.—ENRIQUE, PRÍNCIPE DE GALES. (I. OLIVER.)

FIG. 461.
PRÍNCIPE CARLOS.
(I. OLIVER.)

(*Colección de Mr. G. Salting.*)

maestra de trazo, de dibujo, de modelado y hasta de colorido, y todas se detienen en el punto preciso. Ningún esfuerzo para decir más de lo que las condiciones permiten, ningún intento

para rivalizar con obras de mayor escala. Concéntrase la solicitud en las cabezas, y en ellas cada toque sirve para añadir intensidad á la visión que el artista tiene del hombre que está delante de él. Un buen Cooper es un triunfo de selección, de precisión en el lugar justo, de sugestión en el lugar justo y de equilibrio y armonía totales.» Las miniaturas de Cooper son todavía numerosas, aunque de un modo ó de otro haya perecido gran número de ellas. Hay buenas colecciones pertenecientes á S. M. el Rey, á los Duques de Buccleuch, Sutherland, Devonshire y Portland, al Conde Spencer, á Mrs. Joseph y á otros.

FIG. 462.—ENRIQUE, PRÍNCIPE DE GALES. (I. OLIVER.) (*Colección de Mr. G. Salting.*)

Muerto Cooper, la Pintura inglesa de retratos en miniatura llegó pronto al fin de su primer período de gloria. Cooper fué seguido por tres hombres de gran habilidad, Tomás Flatman, Lorenzo Crosse y Nathaniel Dixon, después de los cuales el Arte cayó por algún tiempo en manos de extranjeros ineptos, que se captaron protección por medios que se han empleado con demasiada frecuencia, de modo afortunado, desde aquellos días.

FIG. 463. SEÑORA. (I. OLIVER.) (*Colección de Mr. G. Salting.*)

El segundo período de grandeza principia hacia el tiempo de la fundación de la Real Academia, en 1769. Juan Smart, que expuso en Londres desde 1762 hasta 1813, fué el mejor pertrechado de esta última generación. Sus miniaturas nunca han sido igualadas en acabamiento, precisión y perfección técnica. En modelado igualan á las de Holbein, y si algo desagrada á veces en ellas, depende sólo de la armonía del colorido. Smart fué amigo de Cosway, cuyo arte, sin embargo, fué raramente desemejante del suyo. Lo que Smart tuvo de acabado, preciso, casi teutónico por su amor al detalle y al pulimento, Cosway lo tuvo de amplio en la concepción y en la

FIG. 464.
RETRATO DE RICARDO CROMWELL.
(S. COOPER.)

FIG. 465.—RETRATO
DE SEÑORA DESCONOCIDA.
(FLATMAN.)

(Colección de Mrs. Joseph.)

ejecución, y en la dependencia de su sentido de lo bello con relación al efecto que había de producir. Es dato curioso el de que ambos fueron miniaturas de hombres: ¡unos cinco pies de altura! Algo más jóvenes que estos dos artistas é inferiores á ellos en genio fueron los dos Plimers, Andrés (1763-1837) y Nataniel (1757-1822), Ozías Humphrey (1742-1810), Jacobo Nixon (1741-1812), Jorge Engleheart (1752-1829), Samuel Shelley (1750?-1808), Ricardo Crosse (1740?-1810) y Horacio Hone (1756-1825); y en un plano más bajo Nataniel Hone (1718-

FIG. 466.
RETRATO. (FLATMAN.)
(Mr. Salting.)

FIG. 467.
RETRATO DE UN DESCONOCIDO. (FLATMAN.)
(Mr. Salting.)

1784), Enrique Edridge (1769-1821), Samuel Cotes (1734-1818), Guillermo Wood (1768-1809), Tomás Hazlehurst (1760-1818), Lucas Sullivan (m. en 1771), Ricardo Collins (1755-1831), Guillermo Grimaldi (1751-1830), Samuel Finney (1721-1807), Juan Bogle (1769-1792), Andrés Robertson (1777-1845) y otros muchos.

FIG. 468.—RETRATO DE UN CABALLERO. (BOGLE.)

El siglo XIX trajo consigo una decadencia decisiva en el carácter general de los retratos en miniatura. Sintieron ambición mal dirigida, con tendencias á aumentar en tamaño, primor y afirmación, y la consiguiente pérdida de la unidad que había constituído su encanto artístico. Andrés Robertson (1777-1845) fué hombre de habilidad; pero sus miniaturas son poco satisfactorias. Parece que palpita en ellas el deseo de crecer hasta convertirse en cuadros de tamaño natural. Y lo mismo ocurrió con los demás miniaturistas que llenaron el tiempo que transcurrió entre él y la llegada de la fotografía; con Mrs. Mee (1770?-1851), Newton (1785-1869), Ross (1794-1876), Chalon (1781-1860) y Thorburn (1818-1885).

FIG. 469.
RETRATO DE SEÑORA. (J. SMART.)
(*Mrs. Joseph.*)

El esplendor de la escuela británica de retratos en miniatura es un fenómeno bastante curioso. Porque se deriva de cualidades que no han distinguido al Arte británico en general. Depende de un sentido de la forma, de una facultad de concentración, de una habilidad para compendiar lo externo sin caer en la vacuidad, virtudes que, las más de las veces, ha habido

que buscar mucho entre nuestros artistas. Ninguno de los miniaturistas del Continente ha igualado ó se ha aproximado á

FIG. 470.
RETRATO DE HOMBRE. (COSWAY.)
(*Mrs. Joseph.*)

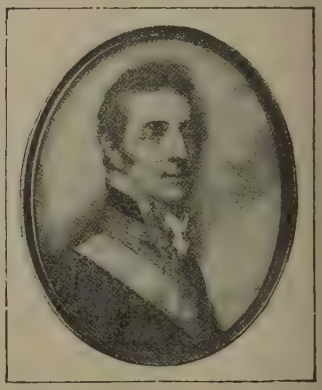


FIG. 471.—RETRATO DEL DUQUE DE WELLINGTON. (COSWAY.)
(*Mrs. Joseph.*)

FIG. 472.—RETRATO DE LADY ANA FANE. (COSWAY.)
(*Mrs. Joseph.*)

FIG. 473.
RETRATO DE SEÑORA.
(ANDRÉS ROBERTSON.)

Cooper, Flatman, Hoskins, Lorenzo Crosse, Juan Smart ó Cosway, y aun á algunos individuos de segunda fila, en el

arte de poner sobre una pulgada cuadrada de cartón ó de marfil no más que lo que puede contener sin exceso, y al mismo tiempo sugerir que está cabalmente equipada y que podía haberse trasladado á un lienzo de seis pies con la misma fortuna.

FIG. 474.
RETRATO DE SEÑORA.
(S. PLIMER.)

Cierto número de miniaturistas ingleses trabajaron en esmalte. Hay completa seguridad de que el arte del esmalte se practicó en Inglaterra durante los tiempos góticos, porque existe la evidencia documental de que este arte fué á menudo materia de disposiciones por parte del Soberano. Es probable que muchos objetos atribuídos hoy á escuelas continentales se produjeran en Inglaterra, si no siempre por ingleses. Un país en que llegó á tal perfección el trabajo de las ventanas con vidrieras de colores, apenas pudo dejar de trabajar con fortuna en el esmalte. La moda de las miniaturas esmaltadas—si se puede decir que alguna vez fué moda—la introdujeron en Inglaterra Juan Petitot, el viejo (1607-1691), y su amigo Pedro Bordier (fl. en 1650), naturales ambos de Ginebra. Después de un período de estudios en Italia, los dos amigos vinieron á Inglaterra, en donde fueron protegidos por su paisano Sir Teodoro de Mayerne, físico de Carlos I. Mayerne, que los presentó al Rey, había estudiado mucho los esmaltes, y así su ciencia, unida á la experiencia técnica de los dos artistas, alcanzó grandes resultados. Petitot tuvo habitaciones en Whitehall. Retrató al Rey y á otros miembros de la familia real; copió en esmalte varios cuadros de Van Dyck, y era una institución cuando el triunfo del Parlamento y la muerte del Rey le llevaron á buscar nuevos campos. Emigró, y buscó en el destierro la protección de Carlos II, que le hizo conocer á

FIG. 475.
RETRATO DE HOMBRE.
(BOGLE.)

Luis XIV. Para el Rey de Francia produjo gran número de esmaltes, con la ayuda del fiel Bordier y de su hijo Juan Petitot, el mozo (después de 1650?-1695). Petitot, el viejo, murió en Ginebra en 1691, á los ochenta y cuatro años de edad. Su hijo se estableció en Inglaterra. Estudió por algún tiempo con Samuel Cooper, y vivía aún en Londres en 1695. Los esmaltes de Bordier son relativamente raros, y el más importante es el *Joyel de Fairfax*, regalado por el Parlamento á Sir Tomás Fairfax después de la batalla de Naseby. Pertenece hoy á Lord Hastings. Los esmaltes de ambos Petitot son numerosos. Su mérito consiste casi por entero en lo excelente de su técnica, que ofrece gran brillantez y vivacidad. Hay hermosas colecciones en el Museo de Victoria y Alberto, en la colección Wallace, en el Louvre y en muchos gabinetes privados.

FIG. 476.—WARREN HARTINGS. (O. HUMPHREYS.)

El primer sucesor de los Petitot en este país fué Carlos Boit, un franco-sueco, que vino á Inglaterra como maestro de dibujo, pero que se dedicó aquí á la pintura en esmalte. Su carrera fué tormentosa, y sus obras son raras. Las mejores están en poder de Mr. Jeffrey Whitehead, Lord Spencer, el capitán Holford y en las colecciones vienesas. Después de Boit vino su discípulo Cristián Federico Zincke, sajón, artista prolífico que ejecutó gran número de retratos. Los mejores de ellos son excelentes y unen la brillantez á la amplitud de efecto con notable fortuna. Se pueden encontrar buenas muestras en las principales colecciones de miniaturas. Zincke vivió en Inglaterra durante sesenta años y murió en ella en 1767. Otros extranjeros de nacimiento que trabajaron en esmalte en Inglaterra durante el siglo XVIII fueron Jorge Miguel Moser (1704?-1783) y Jeremías

FIG. 477. ESMALTE. (GERVASIO SPENCER.)

Mayer (1735-1789), ambos miembros fundadores de la Real Academia; Rouquet (1702?-1759), Groth (1650), Cristián Richter (1680?-1732), y los hermanos Hurter (1730-1790).

FIG. 478.
AUTORRETRATO EN ESMALTE DE H. BONE.

Los esmaltistas naturales de Inglaterra forman un pequeño grupo. Gervasio Spencer (murió en 1763), que empezó su vida como criado, produjo algunas buenas miniaturas, tanto en esmalte como en acuarela. Nataniel Hone (1718-1784) fué sobrepujado en el esmalte, como en la miniatura ordinaria, por su hijo Horacio (1756-1825), cuyas obras mejores están llenas de encanto y de fuerza. Enrique Spicer, Guillermo Prewitt y otros varios artífices indígenas son conocidos principal ó únicamente por sus signaturas en unas cuantas piezas. Nombre más importante es el de Enrique Bone (1755-1834), que hubiera sido uno de los mejores trabajadores del esmalte si hubiese tenido más sentimiento del color. Nacido en Cornualles, empezó su vida como decorador de porcelana en Plymouth. Después de consagrarse al esmalte produjo copias de muchos cuadros famosos y toda una serie de retratos de la época isabelina. Fué elegido para la Real Academia en 1811 y murió en 1834. Sus hijos Enrique Pierce (1779-1855) y Roberto Trewick Bone (1790-1840) practicaron el arte de su padre con no menor fortuna. Con la muerte de H. P. Bone, en 1855, llegó á su fin la serie de artífices que se dedicaron en Inglaterra al esmalte, seducidos por la fama y la moda de Petitot. En estos últimos años han emprendido nuevamente esta forma de arte, practicándola con éxito, Sir Huberto von Herkomer, los esposos Nelson Dawson y otros varios. Con

FIG. 479.
RETRATO. (NOÉ SEAMAN.)

todo, nadie ha intentado nuevamente convertirla en procedimiento de retrato. No se ha adaptado á los usos ni á la precipitación modernos.

BIBLIOGRAFÍA

PROPERT, J. L., *A History of Miniature Art,* 1887. FOSTER, J. J., *Miniature Painters, British and Foreign,* 1903. WILLIAMSON, G. C., *Portrait Miniatures,* 1897; *Illustrated Catalogue of Exhibition of Miniatures, Burlington Fine Art Club,* 1889; *Catalogue of Exhibition of Miniatures at the Royal Academy,* 1879; *Catalogue of Special Exhibition of Miniatures at the S. K. Museum,* 1865. ROBERTSON, ANDREW, *Letters of, with a Treatise on the Art of Miniature,* 1895.

FIG. 480.—BOCETO PARA UN PAISAJE. (GAINSBOROUGH.)
(J. P. Heseltine, Esq.)

CAPÍTULO XVIII

PINTURA Á LA ACUARELA.—DIBUJO

UNO de los tres géneros característicos en que Inglaterra puede llevar la delantera á todos sus rivales es el de la pintura á la acuarela (1). Este arte, desde luego, no fué un descubrimiento de nuestros pintores del siglo XVIII. Había sido practicado en la misma forma, es decir, en color transparente, por los paisajistas holandeses del siglo anterior. Pero habían vuelto á él por casualidad, y nunca se cuidaron de desenvolver sus aptitudes. El individuo que la escuela moderna puede considerar como fundador suyo fué Pablo Sandby (1725-1809), natural de Nottingham, que se dedicó sucesivamente á la confección de mapas militares, á dibujante topográfico, á dibujante pintoresco y á maestro de dibujo. Fué

(1) Los otros dos son el grabado á la media tinta y la pintura de retratos en miniatura.

también grabador al aguafuerte y al aguatinta. En mucha parte de su obra empleó el color sólido, pero practicó también el método más luminoso. Su último cargo fué el de primer maestro de dibujo en la Real Academia Militar de Woolwich. En las colecciones del Museo Británico y de South Kensington hay muestras excelentes de su obra. Contemporáneos de Sandby fueron varios artistas semiolvidados que, ocasionalmente por lo menos, pintaron á la acuarela: Carlos Brooking (1723-1759), ya mencionado por sus marinas al óleo; Domingo Serres (1722-1793); los dos Gilpins, el Rev. G. (1723-1804) y Sawrey, R. A. (1733-1807); Jorge Barret y Gainsborough, de quien no hemos de tratar aquí más largamente, y Alejandro Cozens (muerto en 1786). Este último era hijo natural de Pedro el Grande y de una inglesa que acompañó al Czar á su vuelta á Rusia. Pedro le envió á estudiar pintura en Italia, de donde vino á Inglaterra en 1746. Púsose pronto de moda, y fué nombrado maestro de dibujo del Colegio de Eton y del Príncipe de Gales. Se casó con una hermana de Roberto Edge Pine, y tuvo de ella un hijo que le había de superar en su mismo terreno. Se puede estudiar á Alejandro Cozens en los Museos de Victoria y Alberto y Británico. Sus dibujos revelan una imaginación fantástica y son el precedente de las producciones más vigorosas, aunque muy semejantes, de su hijo Juan Roberto Cozens, que tenía mayores facultades.

FIG. 481.
EN EL EMBARCADERO. (GIRTIN.)
(Museo de Victoria y Alberto.)

FIG. 482.
BUQUES HOLANDESES. (TOMÁS HEARNE.)
(Museo de Victoria y Alberto.)

Cozens, el mozo (1752-1799), á quien Constable aplicó la frase tan frecuentemente citada, «fué el mayor genio que jamás se aplicó al paisaje», pintó la poesía del paisaje por un método que era casi monocromático. Fué el primero en sugerir la grandeza é inaccesibilidad de los Alpes, y por esto, en cierto modo, fué el precursor de Turner, que, por cierto, nos ha dejado varias visiones turnerescas de algunos dibujos de Cozens. Éste, por desgracia, llevaba en sí un germen de locura, que llegó á convertirse en demencia hacia el fin de su vida. En el Museo Británico y en South Kensington hay buenas colecciones de dibujos suyos.

FIG. 483.
EL THOLSEL. DUBLÍN. (MALTON.)
(Galería Nacional, Dublín.)

Se dió un gran paso adelante cuando un joven veinte años menor que J. R. Cozens apareció en escena. Tomás Girtin (1773-1802) fué el primero de nuestros acuarelistas en el sentido moderno. Empleó francamente el color por el color mismo, dándole toda la profundidad y fuerza de que era capaz. Fué también artista consumado, que vió el asunto con hermosa amplitud, al mismo tiempo que supo mirar al detalle característico. En el Museo Británico y en South Kensington hay buenos ejemplos de su obra. Sus dibujos son siempre tan topográficos que representan parajes verdaderos. Algunos de los mejores son de París, Durham y de escenas en Gales y Escocia. Una magnífica *Rue St. Denis, París*, estuvo en casa de Christie en 1908.

FIG. 484.—VERONA.
(BONINGTON.)
(Museo de Victoria y Alberto.)

La influencia de Girtin sobre Turner fué grande. El mismo Turner declaró: «Si Tom Girtin viviera, yo me moriría de hambre.» Y tenía gran fundamento su

temor, porque mientras sus carreras siguieron líneas paralelas, Girtin estuvo siempre á la cabeza. Pero murió á los veintinueve años, apresurado su fin por la bebida.

FIG. 485.—OXFORD. (DE WINT.)
(Museo de Victoria y Alberto.)

Además de Cozens y Girtin, gran número de artistas ó dibujantes pusieron mayor ó menor habilidad é inteligencia en la tarea de explorar las aptitudes de la acuarela. Baste mencionar aquí á hombres como Enrique Edridge (1769-1844), que se distinguió en varios géneros; A. W. Devis (1763-1822), Juan Webber (1752-1792) y Guillermo Alexander (1767-1816), todos los cuales trabajaron en las que entonces eran remotas partes del mundo; Tomás Hearne (1744-1817), Juan (1745-1786) y Roberto Cleveley (m. en 1809), Nicolás Pocock (1741-1821), Miguel Ángel Rooker, A. R. A. (1743-1801), Guillermo Marlow (1740-1813), Guillermo Pars (1742-1782), Guillermo Payne (que expuso desde 1780 hasta 1813), Eduardo Dayes (1763-1804), que influyó considerablemente en Turner, y los tres Maltons, mencionados ya (véase página 237). Todos ellos eclipsáronse en cuanto Turner dejó que su imaginación trabajara en todos los sentidos que el medio consentía, y, dibujo tras dibujo, lo elevaba de una senda extraviada de arte que era á la altura de un camino, á lo largo del cual podían ir los pintores con la frente alta, con un solo temor. El trabajo con un material de cuya permanencia se desconfía es algo como luchar sin tener guardadas las espaldas. Pero hace cien años la desconfianza no había empezado aún á insinuarse y ningún presentimiento de la ruina que ha sorprendido á tantos dibujos del tiempo había

FIG. 486.—LINCOLN. (DE WINT.)
(Museo de Victoria y Alberto.)

venido á estropear el placer de hacerlos. En cuanto hubieron pasado los años de vacilación de Turner empezó á extender el dominio de la acuarela, y en esta tarea no cesó mientras duraron sus tiempos de creador. Amplió su comprensión, enriqueció sus efectos, descubrió sus recursos, hasta que pudo servir para composiciones como *Edimburgo* ó *La batalla de Fort-Rock*, de la Galería Nacional, ó admirables sueños de color, como *El Palacio de los Dux*, de la Galería Nacional de Irlanda. El mejor sistema para conocer en su totalidad lo profundo y lo amplio que es Turner como acuarelista es el estudio de tres colecciones públicas: la colección de dibujos acabados de la Galería Nacional, enteramente accesible y de fácil examen, por más que críticas apasionadas hayan afirmado lo contrario, y las dos pequeñas colecciones legadas, respectivamente, á las Galerías Escocesa é Irlandesa por Enrique Vaughan. Estas dos últimas colecciones tienen la única ventaja, como tales colecciones, de ser enteramente inmarcesibles, ventaja que conservarán porque el testamento de Mr. Vaughan requiere que se expongan sólo á la luz del día en determinadas condiciones, que las aseguran por completo contra todo menoscabo.

FIG. 487.
VALLE DE IRTHING. (COPLEY FIELDING.)
(Museo de Victoria y Alberto.)

FIG. 488.
CASTILLO DE WINDSOR. (DAVID COX.)
(Museo de Victoria y Alberto.)

Á principios del siglo XIX los acuarelistas habían comenzado á sentir su fuerza de tal modo que cierto número de los principales espíritus pensaron en formar una academia ó, más bien, una

FIG. 489.— ERA. (DAVID COX.)
(Museo de Victoria y de Alberto.)

Sociedad de Exposiciones propia. Los miembros fundadores eran Jorge Barret, el mozo (m. en 1842); W. Havell (1782-1857), Josué Christall (1767-1847), J. Varley (1778-1842), Cornelio Varley (1781-1873) y once artistas de menor importancia. Francisco Luis Tomás Francia (1772-1839), natural de Calais, establecido en Londres, fué elegido poco después de la fundación de la Sociedad y tomó muy considerable parte en la preparación del porvenir de la escuela. Influyó también mucho en el desenvolvimiento de Ricardo Parkes Bonington (1801-1828), artista de talento, que ofrece quizá el ejemplo más notable del predominio de la raza y la nacionalidad sobre el medio ambiente en la formación de un artista: porque Bonington era casi enteramente francés por la enseñanza y la educación, pero en su arte se mostró lo más inglés posible.

FIG. 490.—MACBETH Y LOS ASESINOS.
(G. CATTERMOLE.)
(Museo de Victoria y Alberto.)

FIG. 491.—VENECIA.
(J. HOLLAND.)
(Museo de Victoria y Alberto.)

La historia ulterior de la acuarela inglesa se resuelve sencillamente en un catálogo de nombres famosos y en unas cuantas notas acerca de sus diferencias de ideales y práctica. La natu-

raleza del material impidió que estas diferencias fueran muy grandes, y puso al pintor de la Inglaterra familiar en una estrecha plataforma con el pintor de figura y el ilustrador de los más amplios aspectos de la Naturaleza circunstante.

El período más floreciente de la acuarela inglesa, el comprendido entre la fundación de la «Sociedad antigua» y la aparición de esa duda sobre la permanencia del material, que la ha hecho decaer en los últimos veinticinco años, fué iluminado por el genio de unos ocho ó nueve hombres. Fueron éstos Jorge Barret, el mozo, ya mencionado; Samuel Prout (1783-1852), Guillermo Enrique Hunt (1790-1864), Pedro de Wint (1784-1849), Antonio Vandyke Copley Fielding (1787-1855), David Cox (1783-1859), Jorge Cattermole (1800-1868), Guillermo Jacobo Muller (1812-1845), Francisco Oliverio Finch (1802-1862) y Jacobo Holland (1800-1870). Todos ellos fueron maestros de dibujo, y en tal empleo adquirieron la unión de facilidad, vigor y riqueza que caracteriza á todo el gru-

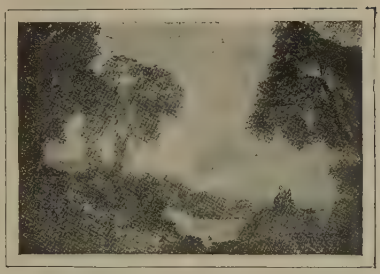


FIG. 492.
VERANO TRANQUILO. (F. O. FINCH.)
(Museo de Victoria y Alberto.)

FIG. 493.
BORGIA S'AMUSE. (ROSSETTI.)
(Museo de Victoria y Alberto.)

FIG. 494.—LA LUNA DE MIEL DEL REY RENATO.
(ROSSETTI.)

FIG. 495.—CASTILLO DE WARKWORTH. (SIR ERNESTO WATERLOW.)

po. La necesidad de producir un resultado vistoso en el mínimum de tiempo fué una disciplina excelente. No permitió que el fondo se cubriera dos veces. Los tonos habían de darse desde luego en su propia fuerza, y el modelado tenía que hacerse menos por adición que por estregamiento. Los resultados fueron cuadros luminosos con luz interior.

Jorge Barret fué hijo del discípulo irlandés de Wilson men-

FIG. 496.—ARANDO EN SUSSEX. (THORNEWAITE.)
(Museo de Victoria y Alberto.)

cionado en un capítulo anterior. Se distinguió principalmente por su maestría de la atmósfera, que nos recuerda á Alberto Cuyp. Por el dibujo, sin embargo, asemejábase más á Claudio; son deliciosas sus composiciones de sello clásico, primorosamente equilibradas. Las pintó tanto al óleo como á la acuarela. En South Kensington hay una buena

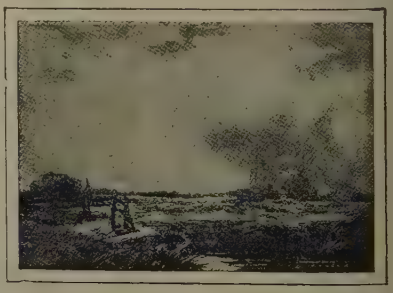


FIG. 497.—HENAL, AMBERLEY. (WIMPERIS.)
(Museo de Victoria y Alberto.)

muestra. F. O. Finch sobresalió, como Barret, en el mismo estilo claudesco de arte.

Samuel Prout es famoso por la simpática habilidad con que dibujó muestras añejas de las arquitecturas gótica y del Renacimiento; Copley Fielding, por la destreza con que trató asuntos que requieren experiencia técnica; Pedro de Wint, por su consumado artificio, propio de su sangre bátava; Muller y Jacobo Holland, por la brillantez decorativa, y David Cox, el mejor de todo el grupo, por la afortunada novedad de su estilo más expresivo y por su amor hacia todo lo que hace hermosa la Naturaleza. G. H. Hunt es más estrechamente imitativo.

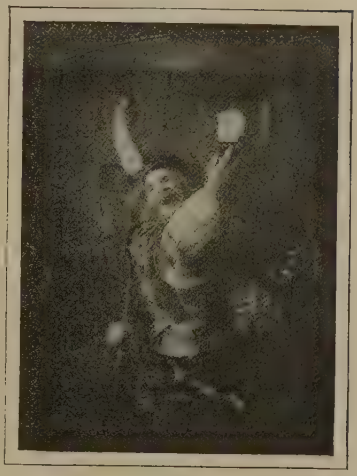


FIG. 498.
EL BEBEDOR. (WAINWRIGHT.)

FIG. 499.
MRS. SIDDONS. (J. DOWNMAN.)
(De un grabado.)

Algunos le niegan el derecho de ser considerado como artista, y es por cierto tan desarticulado en el dibujo, que se necesita todo su talento en el colorido para interesar hoy mucho. Otros acuarelistas, en gran número, que se distinguieron, ó por lo menos alcanzaron fama, principalmente en la pintura al óleo, podríamos citar aquí, pero cayendo en la repetición. En la lista de ellos figurarían nombres como los de Millais, Rossetti, Madox Brown, Burne-Jones.

Un pequeño grupo que requiere noticia especial es el congregado en torno de Federico Walker (1840-1875), á quien tuvo por jefe. Su arte es

FIG. 500.—RETRATO AL PASTEL. (JUAN RUSSELL.) *(Museo de Victoria y Alberto.)*

agresivamente inglés, y se basa, por la inspiración, en lo que nuestros amigos los alemanes llamarían sentimentalismo; pero se justifican, hasta cierto punto, por la ejecución, exquisita frecuentemente. Después de Walker, el miembro más distinguido de este grupo fué Jorge Pinwell (1842-1875), que, como Walker, hizo notar más de una vez que debajo de la forma anecdótica de arte, á la que consagró la mayor parte de sus días, tenía facultades robustas, que podían haberle llevado muy lejos si la suerte le hubiera sido más propicia. Walker y Pinwell tuvieron en vida un público, y nunca lo han perdido por completo porque su arte responde á una pasión constante de la raza anglo-sajona.

La generación que ha seguido á éstos ha sido notable, en general, por sus experimentos acerca del método. Algunos pintores de habilidad, como Tomás Collier, ya fallecido, y Mr. Thornewaite, Sir Ernesto Waterlow y Wimperis, se han contentado con la sencillez de los antiguos medios y han continuado las tradiciones de Cox y de Wint. Pero otros parecen haber sentido la necesidad de nuevos métodos para conservar el interés público de su arte; de aquí muchos desenvolvimientos técnicos, referentes los más al cuerpo del color, y un orden de asuntos mucho más amplio que el que se consideraba, por costumbre, suficiente. En la invención de novedades una institución más reciente que la «antigua Sociedad», el Instituto de Pintores Acuarelistas, ha dado pruebas, acaso, de la mayor ac-

FIG. 501.—FIGURA DE MUJER. (GAINSBOROUGH.) *(Museo Británico.)*

tividad. En años recientes se han hecho tentativas para ensanchar los dominios de la acuarela é inducirla á una equivocada rivalidad con el óleo. Pero estas tentativas las han sugerido no consideraciones artísticas, sino únicamente las ansias de novedad de una generación *blasée*. La práctica continental ha contribuído también á sacar á la acuarela inglesa de sus antiguos caminos y convertirla en algo de ingeniosidad y destreza más que de arte sincero. Los jóvenes acuarelistas franceses, en especial, han convertido al artista que emplea este método en el Paganini de la pintura.

FIG. 502.—DIBUJO AL CLARIÓN. (ALFREDO STEVENS.) *(Museo de Victoria y Alberto.)*

La pintura al pastel está casi subordinada á la acuarela: tantas veces este medio ha sido llamado en su ayuda. Este arte floreció en Inglaterra durante la segunda mitad del siglo XVIII, y empezó con hombres como Arturo Pond (cuyos pasteles son muy numerosos, pero no reconocidos como suyos por lo general) y Francisco Cotes, y acabó con Juan Russell y J. R. Smith. El resurgimiento reciente ha producido otra vez obras muy habilidosas de esta clase.

FIG. 503.—DIBUJO AL CLARIÓN. (ALFREDO STEVENS.) *(Museo de Victoria y Alberto.)*

DIBUJOS

El genio anglo-normando no se ha caracterizado nunca por la demanda de la expresión lineal, ó formal, para emplear un término más amplio; de aquí que los dibujos sean relativamente raros en la escuela inglesa. Nuestros pintores han gustado de comenzar su obra en el lienzo con

FIG. 504.—ESTUDIO PARA EL GRUPO DE ISAÍAS. SAN PABLO. (ALFREDO STEVENS.)
(Museo de Victoria y Alberto.)

el menor trabajo antecedente posible por lo que se refiere á bocetos, estudios, investigaciones de estructura y movimiento. En el siglo XVIII muy pocos, en verdad, hicieron dibujos serios. Los de Reynolds fueron toscos garabatos que daban poco más que las indicaciones más descarnadas del proyecto. Los dibujos de Hogarth fueron mapas delineados de cuadros; Romney, de hecho, no dejó ninguno; sólo Gainsborough dibujó tal como lo entienden los franceses é italianos. Sus dibujos, de figura ó de paisaje, se cuentan entre los más hermosos que jamás se hicieron, y hoy alcanzan en las ventas públicas precios enormes. Son siempre estudios de movimiento, con su decoración de apropiados ropajes, si se trata de figuras, y de luz y sombra, si se trata de paisajes. Nunca son estudios objetivos de estructura. Hoppner hizo buenos dibujos de paisaje, aunque demasiado servilmente modelados sobre los de Gainsborough. En su juventud, Lawrence vivió de hacer dibujos, y siguió más ó menos con la costumbre durante toda su vida. Pero sus obras lineales son, cosa extraña, débiles y vacías; el dibujo en sus mejores cuadros—el *Angerstein*, de la Galería Nacional, y el *Warren Hastings*, de la Galería Nacional de Retratos, por ejemplo,—es infinitamente más hermoso que todas sus demás obras en este punto. Los retratillos de Downman son obras maestras en su género, y pueden calificarse muy

FIG. 505.—ROTURANDO LA TURBA. (COTMAN.)
(Museo Británico.)

Miss Vernon, de costurera.
Por Romney.
(De una estampa en color de T. Cheesman.)

bien de claroscuros; porque su colorido consiste en un ligero tinte, dado con frecuencia por el reverso, y su belleza estriba en la pureza escultórica de su contorno, unida, por otra parte, á una agradable ondulación de líneas. Sir David Wilkie, Bonington y otros han dejado también cierto número de buenos dibujos. Pero la costumbre era raras veces lo bastante persistente para conducir á grandes resultados, tanto en calidad como en cantidad.

FIG. 506.
EL CENTAURO. (COTMAN.)
(Museo Británico.)

Los paisajistas hicieron mayor alarde que los pintores de figuras. Los dibujos de Turner son verdaderas preparaciones para cuadros, notas de todos los fenómenos de la Naturaleza, transfigurados á veces y siempre afectados por su propio sentimiento en presencia de ellos. Los de Constable son soberbios y ofrecen la combinación más afortunada de las cualidades subjetivas y objetivas. Crome fué maestro en el claroscuro, y Cotman más que maestro. Algunos dibujos suyos—por ejemplo, *Roturando la turba* y *El Centauro*, ambos en el Museo Británico—revelan una imaginación pictórica de primer orden.

FIG. 507.—PAISAJE. (COTMAN.)
(Sir Hickman Bacon, Bart.)

En general, sin embargo, los pintores de la primera mitad del siglo XIX estuvieron mudos como dibujantes. Hasta que el movimiento prerafaelista vino á llamar la atención hacia todos los hábitos de los primitivos pintores italianos no se hizo mucho en este sentido. Y aun entonces no fué en la línea, para hablar con exactitud, en lo

que pensaron los pintores ingleses. El primero que hizo obras verdaderamente hermosas fué Alfredo Stevens, uno de los más grandes maestros de la línea que han existido. Sus mejores dibujos al clarión no han sido superados nunca. Desde el tiempo de Stevens en adelante los pintores británicos se han empleado en este punto más que anteriormente. No es que su ejemplo haya contribuído poco ó mucho á ello, porque tan gran artista ha quedado curiosamente desconocido aun hasta el presente día. El resurgimiento del dibujo es parte del movimiento general que ha infundido vitalidad, si no siempre excelencia, en todos los departamentos del Arte. Los dibujos de Lord Leighton, de Sir Eduardo Burne-Jones, de Alberto Moore, tienen cualidades que los protegen contra el olvido, y los de Whistler ocuparán un lugar, con sus aguafuertes y litografías, entre las obras modernas más hermosas. Al tratar de pintores vivos, es difícil acertar al decir lo que ha de ser juicio del tiempo: porque un pintor puede dejar de llamar la atención con el pincel y hacer, sin embargo, buena labor, más ó menos secreta, con el lápiz. Hay seguridad, con todo, en afirmar que nuestros descendientes atesorarán los dibujos de Mr. J M. Swan, Mr. Augusto John, Mr. Muirhead Bone y algunos más.

FIG. 508.—ÁRBOLES. (CONSTABLE.)
(Museo de Victoria y Alberto.)

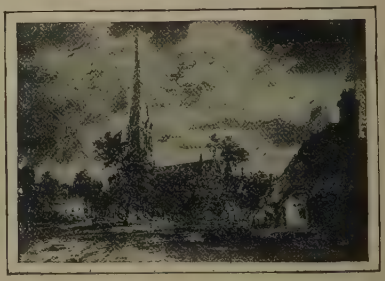


FIG. 509.—SALISBURY. (CONSTABLE.)
(Museo de Victoria y Alberto.)

En dibujos concebidos con intento de ilustración, nuestra escuela inglesa ha sido prolífica y se ha distinguido durante un siglo lo menos. Pero pocos, relativamente, de los que se han consagrado á

esta clase de labor han dado de lleno en el blanco. En lugar de supeditarse á la línea han tenido ansia, demasiado frecuente, de dar con el color el tono y otras cualidades que no son fáciles de acertar bien con el lápiz. Esto es particularmente cierto en Federico Walker y su escuela. En años recientes ha tenido lugar un gran mejoramiento en este sentido, y hoy sería posible recoger una larga lista de trabajadores en claroscuro cabalmente enterados de los límites, tanto como de las aptitudes de su arte. Buena parte de este mejoramiento se ha de atribuir á los ilustradores de periódicos y revistas baratas. El primero que abrió el camino fué el *Illustrated London News*, fundado hace más de medio siglo, y unos veinte años más tarde el *Graphic* dió un gran paso adelante. Los directores de este último periódico agruparon una regular escuela de jóvenes que cultivaban el claroscuro, y dieron á esta especial rama del Arte un impulso que todavía no se ha extinguido. Durante algún tiempo se encargaban tales obras á los grabadores en madera; pero llegó un día en que el progreso fundado en la fotografía consintió la producción de facsímiles de poco coste y gran fidelidad. Esto llevó á primer término la labor de pluma. El dibujo á pluma conduce á métodos que ayudan al dibujante á hacerse rápida justicia y producir prontamente resultados brillantes con una seguridad limitada sólo por las propias facultades. Puede considerársele muy bien como el arte característico del último cuarto de siglo, y ha tenido enorme influencia al extender entre el pueblo en general nociones menos defectuosas, desde el punto de vista artístico, que las que se le ofrecían comúnmente. Los dibujantes á pluma, los artistas del claroscuro notables, son hoy tan numerosos, que sería odioso nombrar á unos cuantos; pero no se puede hablar de esta forma de dibujo sin suscitar el recuerdo de hombres como Carlos Keene y Phil May.

BIBLIOGRAFÍA

ROGET, J. L., *History of the Old Water Colour Society*, 1891. MONKHOUSE, COSMO, *The Earlier English Painters in Water Colour*, 1898. REDGRAVE, R. Y S., *A Century of Painters*, 1866. ARMSTRONG, SIR W., *Turner*, 1902; IDEM, *Alfred Stevens*, 1881. STANNUS, H., *Alfred Stevens*, 1891. ROSSETTI, W. M., *Some Reminiscences*, 1906. SHARP, W., *Dante Gabriel Rossetti*, 1882. PHILLIPS, CLAUDE, *Frederick Walker and his Works*, Portfolio, 1894. HAMERTON, P. G., *Landscape*, 1885. ORROCK, J., *On the English Art of Water Colour Painting*, 1891; *Report to the Committee of the Council of Education on the Action of Light on Water Colours*, 1888. HAMERTON, P. G., *Drawing and Engraving*, 1892. GLEESON WHITE, J. G., *Modern Illustration*, 1895. PENNELL, J., *Pen Drawing and Pen Draughtsmen*, 3.ª edición, 1897. PENNELL, J. Y E. R., *Lithography and Lithographers*, 1898. *Dictionary of National Biography*.

Fig. 510
Soldados durmientes del sepulcro de Easter. Catedral de Lincoln

CAPÍTULO XIX

ESCULTURA. — PRIMER PERÍODO
ESCULTURA GÓTICA

La historia de la escultura primitiva en las islas Británicas presenta las mismas particularidades que la de las demás artes. En primer lugar aparece llena de lagunas; los iconoclastas han arrebatado al por mayor los eslabones, con lo que nos vemos precisados á adivinar qué vino antes y qué después. En segundo lugar, el progreso desde la barbarie hasta la cultura distó mucho de ser continuo, y, con mayor frecuencia que en otros países, nos sentimos llevados de una á otra evolución de raza. Estos últimos cambios corresponden á las modificaciones de la población inglesa é ilustran lo dicho en nuestro primer capítulo acerca de las características de raza en el arte europeo. Los más antiguos restos que se pueden considerar del dominio de la escultura dentro de cierto grado de desarrollo en la Gran Bretaña, consisten en

Fig. 511.
Puerta Sur del coro angéligo.
Catedral de Lincoln.

numerosas cruces que se han llamado ánglicas, pero que son innegablemente de inspiración céltica. La más hermosa es la cruz de Bewcastle, en Cumberland, con la figura de Cristo por un lado y la característica ornamentación celta por los otros tres. Las inscripciones que presenta indican que el monumento debe considerarse originario de los años medios de la segunda mitad del siglo VII. Es un ejemplo de primera clase del primitivo instinto céltico de la expresión lineal, y la comprobación de una pauta dentro de la unidad. Contemporáneas de ésta, ó poco posteriores, son otras varias cruces y fragmentos en las proximidades de las costas. Todas ellas pertenecen á una época de noble inspiración, derivada tal vez, en la excelencia de su técnica, de la presencia de artífices procedentes de la Europa oriental entre los escultores indígenas. Pero la influencia oriental se ha exagerado tal vez ó no ha sido bien comprendida. Existe, indudablemente, pero sólo con relación al artificio. Su efecto sobre el espíritu celta dominante es apenas perceptible.

FIG. 512.—BAJO-RELIEVE SAJÓN: CRISTO YENDO Á CASA DE MARTA Y MARÍA. CATEDRAL DE CHICHESTER.

FIG. 513. BAJO-RELIEVE SAJÓN: LA RESURRECCIÓN DE LÁZARO. CATEDRAL DE CHICHESTER.

En el Sur de Inglaterra, cuyo centro es Winchester, un ideal distinto

asumió la dirección después de la conquista sajona. Fué estableciéndose gradualmente una escuela de carácter más bien teutónico que céltico. En lo técnico, su ideal fué más de investigación que de unidad y amplitud, al paso que sus concepciones fueron complejas, atropelladas y dramáticas antes que sencillas, coherentes y escultóricas. Encuéntranse hermosos ejemplos de esta escuela sajona en un instante de pleno desarrollo en los famosos relieves de la Catedral de Chichester referentes á la historia de Lázaro (figuras 512 y 513), *Cristo yendo á casa de Marta y María* y *La resurrección de Lázaro*. Hay un sentimiento de esfuerzo por lo refinado de la ejecución y una no pequeña ambición técnica. Se intentan cosas tan difíciles como el escorzo de tres cuartos. Además de los relieves de Chichester, encuéntranse otras importantes reliquias de esta escuela en ciertos grandes crucifijos, de los que poseen las mejores muestras Bradford sobre el Avon y Romsey. En un tiempo estuvieron acompañadas de ángeles sirvientes, de los que también existen aún algunos ejemplares.

FIG. 514—DETALLE DEL PÓRTICO SUR. CATEDRAL DE LINCOLN.

La conquista normanda ocasionó otro cambio. La raza de los conquistadores era vigorosa, recién llegada del Norte, excitada por ambiciones estéticas derivadas del trato con los celtas á quienes habían sojuzgado. Comenzaron desde luego á cubrir su flamante adquisición de monumentos arquitectónicos; pero pasó mucho tiempo antes de que hicieran alguna tentativa seria para añadir el esplendor de la escultura libre á sus demás actividades. Sus grandes Catedrales, Winchester, San Albano, probablemente Londres y Canterbury, quedáronse sin otra

FIG. 515.—PINJANTE CIRCULAR. CATEDRAL DE CHESTER.

decoración figurativa que la de la pintura. Cierto que existen en Lincoln unos relieves en la fachada occidental que se podrían considerar como primitivas muestras importantes del trabajo normando de figura si se las admitiera como contemporáneas de la arquitectura en que aparecen. Porque esta fachada se construía por el obispo Remigio en fecha tan temprana como 1075. Pero estos relieves, por su carácter, se deben asignar, bien á la Era sajona, bien á la primera mitad del siglo XII. En un bosquejo de nuestra escultura nacional, como arte independiente, no es necesario dar cabida á tallas como las que se hicieron en los días del gótico de medio punto. Aun en su forma más desarrollada, como en el Pórtico occidental de la Catedral de Rochester, son estrechamente arquitectónicas.

FIG. 516.—ANGEL TURIFERARIO. CATEDRAL DE LINCOLN.

FIG. 517. — LOS HERMANOS DE JOSÉ. CATEDRAL DE SALISBURY.

La escultura gótica, en líneas generales, puede decirse que comenzó con la costumbre de introducir cabezas talladas en ciertos lugares de las estructuras del primer estilo ojival. Estas cabezas eran, desde luego, ornamentales; pero los modillones, extremos de alero y cordones que facilitaron su razón de ser, se adaptaban tan perfectamente á sus formas, que el tallista pudo trabajar con tanta libertad y expresarse con tanta sinceridad como si no estuviera sometido á otras condiciones que á las de las herramientas y el material. No sucedía lo mismo con los capiteles, cordones y enjutas. En

ellos las formas de estructura modificaban á las decorativas y la obra del escultor no guarda á veces relación—como arte expresivo—con la arquitectura que le rodea.

La causa que justifica la tardanza con que se desenvolvió la escultura libre en la arquitectura gótica ojival, ha sido bien comprendida: «El arte gótico, al encontrar su tema en la expresión vertebrada de la edificación con piedra, negóse á admitir toda locución discordante» (1). La escultura de figuras apenas fué admitida como parte de su esquema por los primeros constructores ojivales. En Canterbury, en Chichester, en las grandes edificaciones del Norte no existe. Apenas se puede encontrar una huella al Norte del Humber, antes de mediar el siglo XIII. Fué al Sur en donde se despertó la ambición y en donde la grandeza futura de la escultura gótica inglesa dió sus primeras señales en las cabezas espléndidamente talladas de que tenemos aún tan gran riqueza. «Destrucciones determinadas y continuas las han mutilado durante seiscientos años, pero las tenemos aún por millares, y la finura, vivacidad y variedad de su labor, son asombrosas». (Prior y Gardner.) En la gran mayoría de los casos fueron talladas *in situ*, incrustada ya la piedra en la pared. Pero en ciertos distritos encuéntranse muchas que se entregaron á los albañiles ya dispuestas, talladas en algún *atelier* central, alejado de la localidad de la piedra. Hacia mediados del siglo XIII, la habilidad del tallista inglés habíase desarrollado completamente y se hacían excelentes obras por todo el país, que prueban la destreza natural y la maestría en su oficio de que tenían copiosa provisión los constructores ingleses. Por este tiempo, la talla de cabezas había desenvuelto plenamente sus caracteres nacionales de refinamiento en la ejecución y delicadeza en el sentimiento, y la habían completado con una habilidad creciente para tratar la figura entera. La escultura de figuras limitóse primero estrictamente á los puntos en que la reclamaba la arquitectura: mo-

FIG. 518.—FIGURAS. FACHADA OCCIDENTAL CATEDRAL DE WELLS.

(1) Prior, E. S. y Gardner, A.; «English Mediœval Sculpture». (*Architectural Review*, vols. XII á XVII.

dillones, etc., mencionados ya, pinjantes (fig. 515), capiteles, en donde se dió con poca holgura, y esos espacios triangulares sobre las vueltas de un arco que claman tan vivamente por algo que los llene (figs. 516-517). Entre las cabezas, las muestras inmediatas de verdadera escultura de figura que podemos señalar, están en esas mismas enjutas y los mejores ejemplos en Lincoln, Salisbury y la Abadía de Westminster. En Lincoln y Westminster la forma de enjuta ha determinado el carácter de las figuras. Estas se han limitado, de hecho, á ángeles cuyas alas les ayudan á llenar felizmente sus puestos. Los ángeles más hermosos de Lincoln igualan en mérito á cualquier otra cosa europea de su tiempo, ó de mucho después, y los mejores entre los de Westminster, como los dos de los ángulos del crucero norte, son apenas inferiores. Las figuras de soldados en el sepulcro de Pascua florida, en Lincoln, son muestras del mismo estilo en su momento de mayor fortuna y desarrollo (fig. 510). En Salisbury los asuntos están regidos menos de cerca por la arquitectura, y aparecen, por cierto, á veces concebidos con toda independencia, v. g., el grupo de *Lot y sus hijas*, y el restauradísimo, pero extraordinariamente hermoso grupo de *Los hermanos de José* (fig. 517). Las fechas centrales de todos ellos son, para Lincoln, hacia 1240, para Westminster hacia 1250, y para Salisbury hacia 1270.

FIG. 519.—FIGURAS SOBRE EL PÓRTICO AL ATRIO. PETERBOROUGH.

Por lo que hace á la cantidad, el mayor desarrollo de la escultura medioeval está en Wells. Aquí se encuentra todo: modillones y cabezas de alero, capiteles, paineles en relieve, paineles en hueco con cabezas y trozos de figuras en el marco, y estatuas de cuerpo entero totalmente aisladas. La talla de estatuas en el Sur de Inglaterra sobrevino casi de repente; pero el hecho no es de difícil explicación. Los escultores que se

FIG. 520.—VIRGEN. SALA CAPITULAR. YORK.

habían empleado por tanto tiempo en obras decorativas, habían adquirido la suficiente habilidad para poder atender á la nueva demanda en el momento en que surgiera. En el supuesto de que se hubiera dado en el exterior una demanda súbita, las estatuas de Wells se hubiesen atribuído á escultores franceses, italianos y aun griegos, como reto al hecho de que ninguna obra similar puede señalarse en ninguna parte del Continente europeo. No se ha encontrado, ciertamente, ninguna señal evidente que pueda sugerir la idea de que la obra es extranjera, á menos que pueda considerarse como tal el hecho de que algunas figuras que se alzan sobre la fachada occidental ostenten números arábigos en el dorso. En ellos quieren ver algunos escritores el sello de los albañiles italianos. Pero los números arábigos se usaban ocasionalmente en este país desde mediados del siglo XIII, fecha no demasiado retrasada para dichas figuras, por lo que su presencia necesita otras explicaciones (1). La ausencia de algo con que estas estatuas puedan tener comparación en otros lugares, prueba lo evidente de su origen inglés y local, que no puede rechazarse fácilmente. Por su carácter tienen la serena sencillez que distingue á la escultura primitiva de todas las escuelas, y, en su libre concepción, concuerdan con el espíritu de la arquitectura de que son parte y lo continúan. Están talladas en la piedra de Doulting con que está edificada la Catedral. En su origen, el número total de

(1) Prior y Gardner sugieren, por ejemplo, la idea de que estas estatuas se quitaron para evitar su detrimento al construirse las torres, de 1380 á 1430, numerándolas para asegurar su vuelta á su propio lugar.

ellas parece que fué de unas 255, de las que quedan 183 (1); entre todas, las que están fuera del alcance son las de mejor condición. Por el tipo se diferencian decididamente de las figuras de Lincoln y Salisbury; pero se puede advertir cierta afinidad con las dos de sobre la puerta de la Sala Capitular de Westminster, que representan el asunto de la Anunciación.—Después de Wells, Exeter tiene la más rica manifestación de escultura que se puede encontrar en ninguna Catedral inglesa (fig. 82). En ella están también las estatuas talladas en una piedra local que ha resistido la acción del tiempo de modo muy diferente que la de Wells. En Wells, las estatuas aparecen mutiladas, pero finas, porque la piedra de Doulting se rompe con más facilidad que se deshace. En Exeter

FIG. 521.—SEPULCRO DEL ARZOBISPO GRAY. YORK. (FIGURA DE PURBECK.)

FIG. 522.—FIGURA DE LA CAPILLA DE ENRIQUE V. ABADÍA DE WESTMINSTER. (HOMBRE BARBADO.)

FIG. 523.—SEPULCRO DEL ARZOBISPO PECKHAM. CANTERBURY. (FIGURA DE MADERA.)

(1) *Archæologia*, vol. LIX, p. 147.

ocurre lo contrario, resultando de ello que los detalles técnicos, tan útiles para determinar fechas y orígenes, están casi ilegibles. El espíritu de la obra de Exeter es enteramente distinto del de la escultura más antigua de Wells. Es movido y dramático en la concepción, y debe provenir de algún artista ó escuela de artistas que sintieran menos profunda simpatía por la arquitectura que los de Wells. Como adición á estas familias de estatuas de las grandes Catedrales, multitud de iglesias inglesas ofrecen testimonios de la vida de una escuela de escultura, extendida en los siglos XIII y XIV, aunque, como todas las demás actividades, disminuyó y se contrajo por algún tiempo después de su visita con el de la Peste Negra. La buena escultura no se puede producir esporádicamente, y un solo fragmento basta para probar que allí donde se llevó á cabo, debió existir al mismo tiempo mucho más. Estatuas, citando ejemplos al azar, como la Madonna sobre el pilar central del pórtico de la Sala Capitular del Monasterio de York (fig. 520), las figuras sobre la capilla de Enrique V (fig. 522) en Westminster, y las que hay sobre la puerta principal de la iglesia de Bur-

FIG. 521.—SEPULCRO DEL CONDE Y LA CONDESA DE ARUNDEL.

FIG. 525.—PIETÁ. BREADSALL, DERBYSHIRE *(Alabastro.)*

FIG. 526.—OBISPO ENCONTRADO EN FLAWFORD, NOTTS. *(Alabastro.)*

ford, implican un desarrollo amplio y de larga continuidad.

Fase más importante de la escultura gótica inglesa fué la ocasionada por la existencia en la llamada isla de Purbeck, en Dorsetshire, de canteras que daban una piedra caliza fina, dura, cálida de color, capaz de pulimento y tan decorativa como el buen mármol. Estas canteras pertenecían al Rey y estaban á conveniente distancia del Castillo Real de Corfe. Resultó de aquí que se hizo tal demanda de sus productos—en parte, sin duda, por la insistencia real—que se formó en torno de ellas una escuela regular.

FIG. 527.
LA ANUNCIACIÓN.
(Alabastro.)

FIG. 528.—FIGURA CON UN MODELO DE IGLESIA. FLAWFORD, NOTTS.
(Alabastro.)

A contar desde los comienzos de la segunda mitad de la duodécima centuria, recibíanse de muchas partes de Inglaterra encargos de fustes, capiteles y otros miembros decorativos, y también de estatuas, tanto para hornacinas como para sepulcros. Purbeck desarrolló un estilo propio, tanto que durante siglo y medio, de 1175 á 1325, el marmolista y el pulidor, su ayudante fueron los principales fomentadores de nuestra escultura gótica nacional. La Abadía de Westminster y la iglesia del Temple son ricas en obras de los marmolistas de Purbeck, contándose entre las efigies del Temple

FIG. 529.—VIRGEN.
FLAWFORD, NOTTS.
(Alabastro.)

ejemplares tanto primitivos como posteriores. Peterborough tiene los sepulcros de cinco abades; Worcester, la sepultura del Rey Juan (fig. 540) con su hermosa figura yacente, y York, la del Arzobispo Gray (fig. 521).

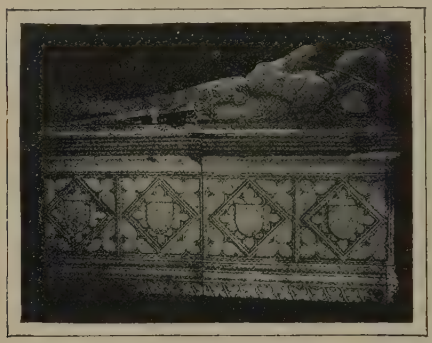


FIG. 530.—SEPULCRO DE HOLME PIERREPOINT, NOTTS. *(Alabastro.)*

A principios del siglo XIV, la manera de Purbeck decayó y fué sustituída por figuras de piedra, bronce, alabastro ó madera. Los marmolistas mismos parece que ocasionaron su fracaso por el error común de ignorar dónde tenían que detenerse. No contentos con el pulimento del Purbeck, lo elaboraron con pintura y dorado hasta cubrir y ocultar por completo su hermoso material. Esto los puso á merced de los trabajadores en piedra, cuyas figuras, cuando se decoraban de modo semejante, tenían la misma apariencia que sus rivales de Purbeck y eran mucho menos costosas. (Prior y Gardner.)

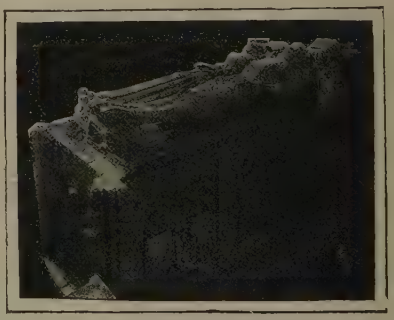


FIG. 531.—SEPULCRO DE SIR RODOLFO GREEN, LOWICK, NORTHANTS. *(Alabastro.)*

La terminación de la escultura de Wells y la boga decadente de los *ateliers* de Purbeck esparció un gran número de estatuarios por todo el país. Dispersáronse hacia diversos centros, y la mayor homogeneidad, que es signo de la escultura gótica inglesa después de 1300 aproximadamente, puede haberse debido, en cierto modo, á su influencia.

El eclipse de los marmolistas de Purbeck, pues, fué debido

á la destreza de los trabajadores con materiales más baratos que podían rivalizar con sus productos. Los materiales que continuaron en uso fueron la piedra franca y la madera, y el centro principal en que se emplearon parece que fué Londres. Desde mediados del siglo XIII en adelante, la capital produjo la mayor parte de la escultura requerida, con carácter especial más ó menos marcado. Pueden, desde luego, señalarse variedades de estilo desde las actitudes reposadas y los ropajes finamente plegados de la escuela de Wells, hasta la acción libre y los pliegues ondulantes de algunos centros del Norte y del Oeste. Pero casi siempre puede fundamentarse un paralelo entre el de Londres y cualquier acento provincial. Entre las estatuas de piedra franca hechas en Londres ó bajo su influencia, podemos citar las figuras de la Cruz de Leonor, en Northampton, que fueron talladas en Londres por un tal Guillermo de Irlanda, en 1290; la de un caballero yacente, muy malparada, en Aldworth, Berks, que casi anticipa la concepción del Adonis, de Miguel Angel; las estatuas de Lady Avelina, de su esposo, Crouchback, Conde de Lancaster, y de Aymer de Valence, en Westminter; de Lady Fitzalan, en Chichester, y el sepulcro Municipal de Lincoln.

FIG. 532.—HOLME PIERREPOINT, NOTTS.
(Alabastro.)

FIG. 533.—SEPULCRO EN LA CATEDRAL DE SOUTHWELL.
(Alabastro.)

Entre las muchas estatuas de madera que existen aún es-

parcidas por toda Inglaterra, la más hermosa, probablemente, es la del arzobispo Peckham, en Canterbury (fig. 523). La Abadía de Westminster tiene la figura de Guillermo de Valence (de madera recubierta de cobre) y el tronco grosero de la que un tiempo fué, con toda probabilidad, magnífica efigie de Enrique V.

FIG. 534.—SEPULCRO.
(Alabastro.)

El gusto por las figuras de alabastro fué una evolución posterior, pero duró y se extendió más que cualquier otro. Se han catalogado más de 500 ejemplares. Tuvo su origen en la existencia de ricos depósitos del material llamado alabastro inglés, por todo el país, desde el Sur del Lincolnshire hasta el Staffordshire. Parece que se empleó con frecuencia por los escultores antes de comenzar el gran desarrollo de la industria de las figuras tumbales.

FIG. 535.—CABEZA DE EDUARDO II. GLOUCESTER.
(Alabastro.)

FIG. 536.—CABEZA DE RICARDO II. ABADÍA DE WESTMINSTER.
(Bronce: de un vaciado.)

Una curiosa *Pietà* mantegnesca (figura 525), una serie de figulinas (figuras 526, 528, 529) y relieves (figura 527), hermosos algunos, han llegado hasta nosotros. La docilidad del material no oponía dificultades al trabajo del escultor, lo que no era por completo una ventaja. Surgió una gran escuela que se llamó de los «Alablasters», y durante varias generaciones satisfizo en gran

parte la demanda de efigies sepulcrales no sólo en Inglaterra, sino también en el Continente y, en otra dirección, hasta la misma Islandia. Sus resultados, por lo común, rebasaron muy poco del nivel industrial. Algunos son verdaderas obras de arte, pero la mayoría son á propósito para despertar la sospecha de que los talleres cobraban sus productos según el peso. En la lista de los «alablasters» parece que no figuró nunca un escultor de imaginación verdaderamente libre. A ciencia cierta, no se puede acaso indicar peor escuela de dibujo entre todas, que la dedicada á la manufactura constante de figuras yacentes de hombres con armadura. Entre los mejores que han llegado á nosotros, se pueden citar la efigie de Juan Eltham, en la Abadía de Westminster; la figura de Guillermo Fettiplace, en la iglesia de Swinbrook, Oxfordshire, y las varias obras representadas en estas páginas (figs. 530 á 535), en especial la hermosa y verdaderamente artística estatua de Eduardo II, en Gloucester (figura 535), y la figura de un caballero, en Holme Pierrepoint (fig. 530).

FIG. 537.—FIGURA DE LA REINA LEONOR. (GUILLERMO TOREL.) ABADÍA DE WESTMINSTER. *(Bronce: de un vaciado.)*

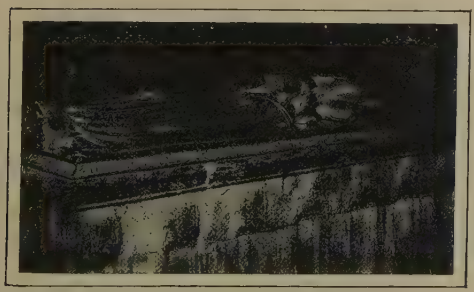


FIG. 538.—FIGURAS DE RICARDO II Y SU ESPOSA. ABADÍA DE WESTMINSTER. *(Bronce.)*

El trabajo en metal de todas clases floreció en la Inglaterra gótica, como lo prueban los archivos, aunque podemos hoy señalar tan escasos resultados suyos. Los orífices ingleses, como los de otros países, extendieron su labor á la producción de estatuas y figulinas de bronce, al forrado de las de madera, y á la decoración, por varios artificios,

de las de piedra y mármol. Y, al revés de los de aquellos que trabajaban estos últimos materiales, sus nombres no se han olvidado del todo. Por lo menos, ha persistido la fama de una familia de broncistas ingleses. Fué la de los Torels, que trabajaron en Londres como orífices durante buena parte de un siglo. En el año 1291 se pagó á «Guillermo Torel, aurifaber», la cantidad de 113 libras, 6 chelines, 8 peniques, por tres figuras de bronce, entre ellas, las de la Reina Leonor (fig. 537) y Enrique III, en la Abadía de Westminster. Son los bronces más hermosos de la Abadía. El Eduardo III posterior (fig. 539) es de modelado extrañamente duro y elemental, y aun las de Ricardo II (figs. 536 y 538) y su esposa Ana de Bohemia. Son inferiores á las de Leonor y Enrique. Las figulinas que, según costumbre, forman un cortejo completo de llorones en derredor de estos sepulcros góticos, son con frecuencia de concepción más libre que las efigies principales.

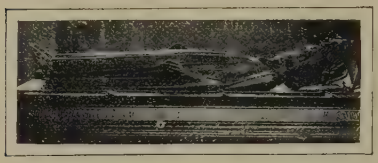


FIG. 539.—FIGURA DE EDUARDO III. ABADÍA DE WESTMINSTER. *(Bronce.)*

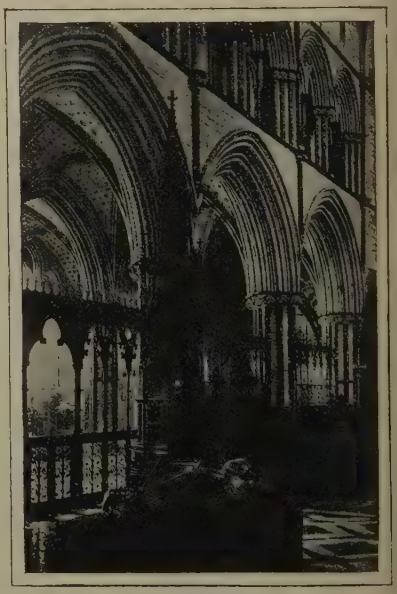


FIG. 540.—SEPULCRO DEL REY JUAN. WORCESTER *(Mármol de Purbeck.)*

Las últimas fases de la arquitectura gótica estuvieron casi tan desprovistas de escultura libre como las primeras. Los «alablasters», cuyas producciones llenaron el campo hasta el siglo XVII, reemplazaron á los imagi-

neros locales y londinenses, y las innumerables hornacinas suministradas por los creadores del gótico perpendicular, parece ser que, en muchos casos, dejáronse vacías, y en otros ocupáronse con figuras de escala artística no más elevada que las producidas en tiempo moderno por los abastecedores de fuentes, púlpitos y facistoles, y otros utensilios eclesiásticos.

Para la Bibliografía, véase el final del Capítulo XXI.

FIG. 541.—CENOTAFIO DE WELLINGTON. (ALFREDO STEVENS.) SAN PABLO.

CAPITULO XX

ESCULTURA.—PERÍODO MEDIO

LA práctica de la Escultura como arte bella cesó en Inglaterra durante varias generaciones después de la extinción final de nuestra gran escuela gótica. La demanda de efigies sepulcrales, que han sido forma tan continuada de nuestra vida nacional como la de los retratos pintados, fué satisfecha por los trabajadores en alabastro. Por más que algunos de ellos mostraran grandes facultades artísticas, su actividad, en general, tuvo fundamento en designios más comerciales que estéticos, y antes contribuyó á desalentar que á promover la reaparición de la Escultura en su forma más elevada. El primero que mostró mucha personalidad y puso un poco de vitalidad en el Arte fué Nicolás Stone (1586-1647), que, sin embargo, se hubiera considerado á sí mismo más como maestro albañil que como escultor. Estudió algún tiempo en Amsterdam con el hijo de Hendrik de Keyser, el escultor famoso, con cuya nieta se casó. Vuelto á Inglaterra, trabajó mucho en los Palacios Reales de Londres y Edimburgo, y ejecutó, como maestro de obras, varios diseños de Iñigo Jones. El pórtico de Santa María, Oxford, que se ha atribuído á Jones (fig. 172), fué casi de seguro dibujado y ejecutado por Stone, á quien además deben atribuírsele las hermosas puer-

tas del Jardín Físico, ó Botánico, en la misma Universidad. Varios sepulcros de la Abadía de Westminster son suyos, y también la estatua del Dr. Donne, amortajado, en San Pablo. Uno de sus mejores monumentos es el de Sir Julius Cæsar, en Santa Elena la Grande. Stone es uno de los pocos artistas primitivos que han dejado documentos: su libro manual se conserva en el Museo Soane. Su hijo mayor, Enrique, fué el pintor llamado «Old Stone» (véase la página 192). Stone dejó un discípulo ó ayudante digno de mención. Fué Cayo Gabriel Cibber (1630-1700), natural de Flensborg, en Holstein, conocido como autor de las dos figuras de «Bedlam», *Melancolía* y *Desvarío* (fig. 543). Ocupóse también en Chatsworth, é hizo el *Fénix* que aparece sobre la puerta Sur de San Pablo y asimismo el painel en relieve sobre el costado Oeste del Monumento de Londres, de Wren. Cibber se casó con Juana Colley, y de ella tuvo un hijo, Colley Cibber.

FIG. 542.
JACOBO II. (GRINLING GIBBONS.)
PARQUE DE ST. JAMES.

FIG. 543.—«MELANCOLÍA» Y «DESVARÍO».
(CIBBER.) HOSPITAL DE BETHLEHEM.

El primer escultor inglés que trabajó con libertad y expresión en el espíritu del Renacimiento fué Grinling Gibbons, á cuyos méritos, aun hoy mismo, sólo ha hecho la fama escasa justicia. Nació en Holanda, de padres ingleses. Combinó, como artista, las facultades del dibujante con la paciencia y habilidad técnica que le hubieran llevado lejos en circunstancias mejores. Como decorador, sus realiza-

FIG. 544. — COLLEY CIBBER. (DESCONOCIDO.)
(Terra cotta coloreada. Galería Nacional de Retratos.)

ciones más notables se encuentran en Chatsworth, Petworth, Burghley, en San Pablo, de Londres, y en el Colegio de la Trinidad, de Oxford (fig. 175). Su estatua de Jacobo II, que ha sido trasladada en los últimos años desde su puesto originario, detrás de la Sala de Festines, al Parque de St. James, es uno de los más hermosos bronces de Europa (figura 542). Gibbons dibujó y ejecutó el pedestal para la estatua de Carlos II, en el gran patio del castillo de Windsor, y sería probablemente el que hizo los bocetos para el hermoso pedestal del Carlos I de Le Sueur, en Charing Cross, que fué, sin embargo, ejecutada por un tal Marshall (Cust). Gran cantidad de madera esculpida se le atribuye sin evidencia y con probabilidades en contra.

FIG. 545.—DR. JOHNSON. (BACON.) SAN PABLO.

FIG. 546.—JORGE III. (WYATT.) CALLE DE COCKSPUR.
(Bronce.)

De Cibber y Gibbons se derivó, más ó menos, Francisco Bird (1667-1731), natural de Londres, que, después de ocupar su adolescencia en otros asuntos, se aprovechó del ejemplo de los dos viejos artistas. Las producciones de Bird han sido víctimas de toda clase de abusos. Su estatua de la Reina Ana, frente á

San Pablo, sirvió de blanco durante cerca de dos siglos, y, con todo, la copia de Belt hace ver que no estaba desprovista de equilibrio artístico y de unidad. Su gran relieve en el tímpano de la puerta Oeste presenta errores de gusto en sus rayos de sol, de piedra, y en el procedimiento, generalmente superpictórico; pero las figuras aisladas sobre la fachada misma son muy buenas, como también su Dr. Busby, en la Abadía de Westminster.

FIG. 547.
SAMUEL WILBERFORCE.
(S. JOSEPH.)
ABADÍA DE WESTMINSTER.

Todos estos artistas inspirábanse más ó menos en el impulso decorativo característico del Renacimiento. Sus ropajes eran vehículo de un gran juego de luz y sombra; el movimiento de sus figuras era más bien complejo que simple, y más se buscaban que se evitaban las circunstancias para la introducción del ornamento. Esta tendencia se abandonó por otra de dirección opuesta, y la Escultura inglesa consintió en despojarse deliberadamente de todo elemento que, usado con propiedad, podía haberla habilitado para alcanzar un nivel no ndigno de la Pintura. La severidad clásica es admirable en un clima griego y una sociedad griega, en la que la familiaridad constante con el cuerpo humano desnudo en todo su esplendor engendra un sentido de la estructura, forma y juego que no se puede aprender de unas cuantas muestras pálidas en un estudio. Para los artistas que trabajaban en las condiciones de Inglaterra en el siglo XVIII, las ideas clásicas eran fatales. Significaban el abandono de todo aquello en que el escultor encontraba sus propios medios de expresión, y la aceptación, en cambio, de una nueva sombra de saber que es inútil hasta que es completa.

FIG. 548.—OUTRAM. (FOLEY.)
CALCUTA.
(Bronce.)

FIG. 549.—ATLETA Y PYTON. (LEIGHTON.)
(Galería Tate. Bronce.)

Cuatro escultores podemos elegir como típicos entre todos los de este período, para ver lo que se entendía con amor por pureza y sujeción clásicas. Fueron Tomás Banks, José Nollekens, Juan Bacon y Juan Flaxman. Banks (1735-1805) fué el primer escultor inglés que hizo consistir el encanto de su arte en una elegancia griega. Nollekens (1737-1823), originario de los Países Bajos, tuvo iguales predilecciones; pero un hado feliz le compelió á emplear la mayor parte de su tiempo en hacer bustos. En ellos consiguió infundir no escasa vitalidad, á pesar de su negligencia del detalle. La mejor obra que queda de Juan Bacon (1740-1799)—el primer alumno de la Academia que recibió medalla de oro por escultura, del primer Presidente de la R. A.—es, probablemente, la estatua de Johnson (fig. 545), en San Pablo. La actitud es apropiada y coherente; el ropaje, bien suelto y bastante aproximado al espíritu romano. Bacon tuvo también facilidad como escultor puramente decorativo, como lo demuestra su monumento á Lord Halifax, en la Abadía de Westminster.

Flaxman (1755-1826), siguiendo la ley que parece presidir á los resurgimientos, retrocedió mucho en sus ideales y buscó el espíritu griego para su inspiración. Su arte, aunque de concepción á menudo graciosa, fué de formas demasiado severas para hacerse popular, ó para emplearse, y los encargos que recibió no guardaron proporción con su fama. Se le recuerda hoy

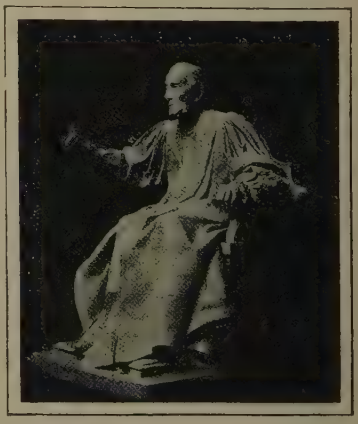


FIG. 550.—OBISPO PHILPOT. (BROCK.) WORCESTER.

principalmente por sus ilustraciones al contorno para las obras de Homero, Esquilo, Dante, etc., basadas en el arte de los pintores de vasos griegos. Buena muestra de su escultura es el monumento á Lord Mansfield, en la Abadía de Westminster. La fúnebre figura juvenil que atrás aparece señala todo el esplendor de su técnica. Pero Flaxman, como los clasicistas restantes, no realizó la divisa «cabal», que corresponde al escultor entre todos los hombres. La sencillez griega satisface, porque apenas disimula el profundo conocimiento; la de sus imitadores nos deja fríos, porque sentimos el vacío tras ella. Sirva de ilustración á esto una comparación que, á lo que espero, no ha de parecer frívola. Una estatua como el muchacho arrodillado de Subiaco (Termas, Roma) se parece á las mejores obras de Flaxman como una miniatura de Cooper ó Smart á la mejor que pueda encontrarse en una Exposición moderna. Los miniaturistas antiguos aprendieron á ser *artistas;* aprendieron á dibujar y pintar la figura humana no menos cumplidamente que los pintores de cuadros, con el resultado de que cuando simplificaron y generalizaron no se hicieron vacíos ni «baratos». Sus sucesores modernos aprenden sólo á pintar miniaturas, y basta una mirada para demostrar que el saber suyo no alienta á través de sus máscaras. Nada más sencillo, más libre de acento ó de detalle que el muchacho de Su-

FIG. 551.—CENOTAFIO DE LORD LEIGHTON. (BROCK.) SAN PABLO.
(Bronce y mármol.)

FIG. 552.—EL PRÍNCIPE NEGRO. (BROCK.) LEEDS.
(Bronce.)

FIG. 553.
GAINSBOROUGH.
(BROCK.)
(Galería Tate.)

biaco, y, sin embargo, nada más cierto que la mente que lo creó sabía todo lo que se podía saber acerca del juego y anatomía artística del cuerpo humano. De Flaxman y de todos los demás clasicistas ingleses desde Banks hasta Gibson—y, desde luego, de los de Italia, Francia, Alemania y Dinamarca—no sacamos tal impresión. Vemos que les ha cautivado la belleza exterior de la escultura griega, y se han puesto á imitarla sin dominar primeramente el conocimiento de que se origina. De todas las Bellas Artes, la Escultura es la que requiere el conocimiento más completo y profundo de sus bases. Los medios expresivos del escultor son tan restringidos cuando se los compara con los del pintor, que de ningún modo puede omitir nada que esté á la vez dentro de los límites legítimos de su *métier* y sea capaz de dar fuerza á su idea. Es de notar que el único boceto admisible de una escultura es el que se basa en el movimiento y en la estructura. La inteligencia acepta ese boceto, sabiendo por instinto que su realización afortunada implica el poder llevar la totalidad de la empresa á feliz conclusión.

La primera mitad del siglo XIX en Inglaterra vió á muchos escultores en actividad, y, en general, no escasa protección en favor suyo. Pero sus producciones caracterizábanse, apenas con una excepción, por el descuido de las cualidades más expresivas de su arte y el cultivo de una sencillez artificial que nada significaba. Buenas concepciones quedáronse, como estaban, sepultas en el mármol por falta de modelado. Estatuas como las dos *Evas*, de E. H. Baily, ó la llamada *Venus coloreada*, de Juan Gibson, hubieran sido respetables obras de arte si su modelado se hubiese cuidado bastante más. El dejarlas tal como

FIG. 554.—MONUMENTO
Á WELLINGTON.
(ALFREDO STEVENS.)
SAN PABLO.
(Bronce y mármol.)

las vemos no se debió tanto á incapacidad como á una teoría errónea referente á los límites de la Escultura y á una incomprensión de la sencillez griega. Los escultores más conocidos de este período desgraciado fueron Sir Francisco Chantrey (1781-1842), cuyos bustos son con frecuencia excelentes; Sir Ricardo Westmacott (1775-1856); Samuel Joseph (m. en 1850), que ha dejado algunos bustos excelentes y la estatua verdaderamente hermosa de Samuel Wilberforce (fig. 547), en la Abadía de Westminster; Patricio Macdowell (1799-1870); Jacobo Wyatt (1795-1850); E. H. Baily (1788-1866), y Juan Gibson (1790-1866). Mejor que cualquiera de ellos fué, en sus obras principales, Jacobo Foley (1818-1874), cuyos *Outram*, en Calcuta (fig. 548); *Goldsmith*, *Burke* y *Grattan*, en Dublín, y el *Príncipe Consorte*, en Hyde Park, denostado con frecuencia, de mala fe, son obras buenas, aunque no sean de inspiración intachable.

FIG. 555.—LA VERDAD. (ALFREDO STEVENS.) *(Del modelo para el monumento á Wellington.)*

FIG. 556.—EL VALOR. (ALFREDO STEVENS.) *(Del modelo para el monumento á Wellington.)*

La influencia de Foley persistió después de su muerte en las obras de Lord Leighton y de Mr. Tomás Brock. Del primero tenemos dos estatuas, ambas en la Galería Tate, *Atleta luchando con Pyton* (fig. 549) y *El Holgazán;* del último, gran número de grupos y estatuas, en las que se alcanza con singular precisión un elevado tipo. El *Príncipe Negro,* (fig. 552), en Leeds; el *Momento de peligro*, la *Eva* y el *Gainsborough* (fig. 553), en la Galería Tate; el *Obispo Philpot,* en Worcester (figura 550); el cenotafio de *Lord Leighton,* en San Pablo (fig. 551); el *Roberto Raikes,* en el Malecón de Vic-

toria, y la *Reina Victoria,* en el último cuño de su reinado, son todas buenas esculturas y revelan una rara variedad.

FIG. 557.—PROYECTO DE MONUMENTO CONMEMORATIVO DE LA EXPOSICIÓN DE 1851. (ALFREDO STEVENS.) *(Museo de Victoria y Alberto.)*

Otros dos escultores de cierta capacidad que pueden clasificarse con éstos fueron el pre-rafaelista Tomás Woolner (1825-1892) y Jorge Armstead. Las mejores obras de Armstead son acaso el sepulcro de *Lord Winmarleigh* y el pórtico interior del Restaurant Holborn, en Londres.

El artista inglés más grande del siglo XIX fué un escultor, y un escultor que recibió su primera enseñanza en el mismo santuario de los infructuosos principios que llevaron la nulidad á todo, salvo á las manos más fuertes. Alfredo Stevens (1818-1875) fué discípulo de Thorwaldsen, en cuyo estudio de Roma fué admitido en muy temprana edad. Su genio, felizmente, era tan robusto, y su curiosidad por todo lo concerniente á su arte tan despierta, que no corrió ningún peligro de fundirse en los moldes de otros hombres. En realidad se educó á sí mismo como escultor, pintor, arquitecto y *ornemanista.* Vuelto á Inglaterra todavía joven, aceptó cualquier tarea que implicara el empleo de sus conocimientos, enseñando en escuelas de Arte, dibujando hierros, decorando casas. Su ocasión se presentó con la muerte del Duque de Wellington, cuando, después de todas las vicisitudes usuales en un concurso, fué encargado de ejecutar el monumento. Hasta entonces había estado desconocido de hecho; pero la fama de lo que hacía en su estudio apartado pronto le proporcionó un reducido corro de amigos y algunos encargos para dar variedad á sus trabajos. Murió en 1875, dejando aún incompleta su gran obra. La concepción general del monumento á Wellington se basa en ciertos sepulcros en forma de pabellón del Renacimiento italiano. Pero Stevens ha sobrepujado con mucho á sus modelos, tanto en la coherencia y unidad de su esquema general como en el magnífico dibujo de sus grupos y figuras. Para encontrar

iguales á sus representaciones del *Valor* (fig. 556) y la *Verdaa* (fig. 555) hay que volver al más grande de los escultores imaginativos, al mismo Miguel Ángel; al paso que en su mezcla de dignidad y valor decorativo, la efigie de Wellington con el sarcófago que la sostiene (fig. 554) no tiene rival. Entre las demás obras de Stevens figuran un espléndido boceto (fig. 557) para un monumento conmemorativo de la Exposición de 1851, al que se prefirió la vulgar producción de Durham, oculta hoy detrás del Albert Hall; dibujos para la decoración de las cúpulas de San Pablo y del salón de lectura del Museo Británico; las decoraciones escultóricas del Palacio de Dorchester, entre las que están dos hermosas cariátides (fig. 558), y numerosos diseños para trabajadores en metal y otros industriales. Stevens perteneció al pequeño grupo de artistas de los que cada garabato tiene valor. La Galería Tate posee una buena colección de lo que puede llamar sus restos, que comprende su cartón para el mosaico de *Isaías*, en San Pablo; otros cinco cuadros al óleo, y numerosos dibujos y bocetos. En cierto sentido fué además innovador, porque á él se debe atribuir la invención de la forma peculiar de dibujo dependiente de un sistema de curvas abstractas («squirms»), que después ha sido llevado tan lejos por Mr. Alfredo Gilbert y otros, y es el fundamento real de lo que hoy se llama *l'art nouveau*.

FIG. 558.—CARIÁTIDE DEL PALACIO DE DORCHESTER. (ALFREDO STEVENS.)

El último escultor á quien se ha de mencionar en este capítulo pertenece, en ciertos aspectos, á una evolución posterior. Porque aunque G. F. Watts hubiera alcanzado una edad patriarcal al tiempo de su muerte, su obra plástica se distingue por la libertad casi pictórica inaugurada por Carpeaux y sus continuadores más que por los métodos relativamente estrechos de sus contemporáneos ingleses. Como escultor, estudió, es cierto, con Behnes; pero su verdadero maestro fué Fidias, y su escuela los frontones del Partenón. Sus obras mejores como escultor son la *Clytie*, de la que tiene un bronce la Galería Tate; la *Energía vital* (fig. 559), en los

Jardines de Kensington, y el magnífico grupo ecuestre de *Hugo Lobo*, en Eaton Hall (fig. 560).

Es muy de desear que pueda colocarse en Londres una réplica del grupo de Eaton Hall. La suerte no ha favorecido á

FIG. 559.—ENERGÍA VITAL.
(J. F. WATTS.) JARDINES DE KENSINGTON.
(Bronce.)

la metrópoli al dejar para ella las obras inferiores de sus propios escultores, desterrando las más afortunadas á las provincias y colonias. La razón quizá debe buscarse en el hecho de que los artistas tienen las manos más libres cuando traba-

jan para patronos provincianos ó coloniales que cuando espera en el pasillo una Comisión inteligente para vigilar lo que hacen y detenerlos si ponen los pies fuera de los límites de la vulgaridad.

FIG. 560.—HUGO LOBO, CONDE DE CHESTER. (WATTS.)
(Del modelo.)

Para la Bibliografía, véase el final del Capítulo XXI.

FIG. 561.—RETABLO, CATEDRAL DE SAN ALBANO. (ALFREDO GILBERT.)

CAPITULO XXI

LA ESCULTURA EN LA ACTUALIDAD

POCAS cosas, por lo general, son más difíciles de fijar que el verdadero origen de un movimiento en las Bellas Artes. El método usual consiste en satisfacerse con la hipótesis práctica de *Post hoc, propter hoc*, y en deducir de ella que, entre dos evoluciones similares, la de fecha más antigua ha sido causa de la otra. No sería difícil demostrar que argumentos de esta clase han llevado con frecuencia á conclusiones erróneas. Como el asunto de que tratamos es, sin embargo, ejemplo de su validez, no hay necesidad de insistir en este punto. Pocas líneas de filiación artística aparecen más claras que la que une la última fase de la escultura inglesa con la escuela francesa de la generación anterior. Desde mediados del siglo XIX, la escultura francesa, aunque mucho más consumada que la inglesa, sufrió el influjo de la misma incomprensión de los modelos griegos y greco-romanos. Analizó los efectos y redujo las causas á un cuerpo de principios, sin comprender que el arte griego parece objetivo, sólo porque fué consecuencia de una sociedad homogénea que no sintió tentaciones de simulación. El escultor griego fué en realidad tan subjetivo

como Rembrandt. Invertir el orden de su inspiración y hacerle seguidor de leyes apriorísticas en lugar de creador inconsciente de ellas, fué transformarle de fecundador en embrión.

La revolución se hizo en virtud de las mismas fuerzas que originaron el movimiento romántico en literatura; el creador principal fué Carpeaux, hombre de genio aunque no siempre hombre de gusto. Su secuaz, ó por lo menos discípulo, Julio Dalou, desterrado de París á consecuencia de la guerra de 1870, vino á Inglaterra y enseñó durante años en los estudios de Londres; enseñó y habló y despertó en los jóvenes ingleses que llegaron á sentir su influencia, la conciencia de los efectos producidos por la enseñanza ligera y por la torcida tradición clásica que privaron al arte nacional de toda su vitalidad. Les presentó la estructura y el movimiento como base de sus conocimientos. En vez de adquirir una familiaridad superficial con las colinas y los valles de la piel humana, empezaron á explorar y hacerse dueños de la maquinaria cubierta por ella. Puestos así en sus manos los medios expresivos, encontráronse en buen camino para expresar sus propias ideas, cualquiera que fuese su valor. De este modo se llegó por fin al único fundamento serio del vestuario, además de la sinceridad.

FIG. 562.—TEUCRO.
(HAMO THORNYCROFT.)
(Galería Tate. Bronce.)

FIG. 563.—ARTEMIS.
EATON HALL.
(HAMO THORNYCROFT).

El primero de la escuela nueva que sobresalió de las filas fué Hamo Thornycroft. Era un *enfant de la balle,* porque tanto

FIG. 564.
GENERAL GORDON.
(HAMO THORNYCROFT.)
TRAFALGAR SQUARE.
(Bronce.)

su padre como su madre habían sido escultores. Las primeras obras suyas que llamaron la atención fueron la *Artemis* (fig. 563) y el *Teucro* (fig. 562). Este se expuso en 1881 y causó rápida sensación. Puede decirse que inauguró el movimiento nuevo, con su perfecto modelado y su vitalidad vibrante. Le siguió un largo cortejo de estatuas en las que no se cuenta ningún positivo fracaso. Hay entre ellas cosas tan hermosas como el *Gordon* (fig. 564); el *Segador* (fig. 566); el *Obispo Goodwin*, en Carlisle; el modelo para un *Eduardo I* (fig. 565), que no llegó á ejecutarse; el *Cromwell*, absurdamente colocado en Westminster; el *Gladstone*, en el Strand, con sus propios vocingleros, y con sus acólitos, quizá enérgicos en demasía, y el obispo Creighton (fig. 567), en San Pablo.

Junto á la obra de Mr. Thornycroft puede mencionarse la de E. Onslow Ford, ya fallecido. Su educación tuvo algo de cosmopolita. La primera obra suya que se hizo notar fué una estatua de Rowland Hill; después de ella vino la hermosa estatua de Irving en Hamlet (fig. 568), el *Huxley*, en el Museo de Historia Natural; el *Monumento conmemorativo de Shelley*, en Oxford; el *Gordon*, en Woolwich; la conmemoración del *Dr. Jowett* y el desgraciado *Lord Strathnairn*, en Knightsbridge. La historia de esta última es una de las muchas tragedias de las Comisiones. El primer modelo de Ford era excelente: el caballo alzábase al borde del pedestal mirán-

FIG. 565.—EDUARDO I. (HAMO THORNYCROFT.)
(Yeso.)

dose á los cascos, mientras el jinete atisbaba á lo lejos como en espera del combate. El uniforme era el de coronel de Guardias de Corps, y la concepción total tenía unidad, tanto de línea como de acción. Pero la Comisión se obstinó en introducir alteraciones que casi rompieron el corazón del escultor y dieron por resultado el grupo relativamente insignificante que vemos hoy. La imbecilidad de las Comisiones inglesas en estos asuntos es asombrosa. ¿Qué se diría de un paciente que llamara á un cirujano para que le cortase una pierna, y se empeñase luego en dirigir la operación? Eso mismo no sería más ridículo que una corporación de generales y empleados civiles insistiendo en el dibujo de una estatua. Es lastimoso tenerlo que confesar; pero la verdad es que cada vez que una Comisión tiene que elegir en Inglaterra un diseño, sea para un edificio, sea para una obra de arte menos utilitaria, deja á un lado lo bueno para escoger lo malo. No ha sido por incapacidad de los arquitectos y escultores ingleses, sino porque los legos á quienes correspondía la decisión no supieron conocer lo que era bueno cuando lo vieron. Durante estos últimos años, felizmente, ha dado señales de predominio una teoría más recta en

FIG. 566.—EL SEGADOR. (HAMO THORNYCROFT.) *(Galería de Liverpool. Bronce.)*

FIG. 567.—OBISPO CREIGHTON. (HAMO THORNYCROFT.) SAN PABLO. *(Bronce.)*

FIG. 568.—IRVING AS HAMLET. (E. ONSLOW FORD.) *(Galería del Guildhall.)*

FIG. 569.—MONUMENTO Á LA REINA VICTORIA. MANCHESTER. (E. ONSLOW FORD.) *(Bronce y mármol.)*

tales materias, y el siglo XX puede no resultar un registro de circunstancias desperdiciadas como el XIX. Antes de abandonar á Ford debemos advertir que dejó algunos excelentes bustos, entre los que sobresalen acaso los de Sir Guillermo Orchardson y el fallecido Mr. Ridley Corbet, el paisajista.

De Onslow Ford es fácil pasar á su amigo y vecino Mr. Juan McAllan Swan, aunque las obras de ambos tengan poco de común. Mr. Swan, como la gran mayoría de sus compañeros de los últimos cuarenta años, hizo su educación en más de un país, debiéndose la mayor parte de ella á Francia. En Inglaterra estudió en Worcester, y en la escuela de Lambeth, á la que tanto debe el arte inglés. Puede clasificársele como discípulo de Barye y Fremiet, que ha igualado en algunos puntos, si no los ha excedido, á sus modelos. Más que todos sus rivales ha trabajado de dentro afuera, sin perder nunca de vista el hecho de que un animal vivo es un artificio de ingeniería que se mueve sólo en lo que sus palancas y coyunturas permiten. Y no se satisface aún con la estructura y el movimiento que resulta de ella. Modela la envoltura de carne, epidermis y piel con más sugestiva verdad que cualquier otro *animalier* anterior, sin exceptuar á los dos franceses citados. Mr. Swan es uno de los escasos modernos que pueden ser comparados á los italianos del primitivo Renacimiento por su manera de ver el Arte. Es escultor, pintor, *ornemaniste* y maravilloso dibujante. Entre sus obras mejores figuran dos grupos de *Orfeo hechizando á las fieras* (figs. 571

FIG. 570.—«MATERNIDAD»; ESPALDA DEL MONUMENTO Á LA REINA VICTORIA. MANCHESTER. (E. ONSLOW FORD.)

y 572), *Puma y guacamayo, Leopardo y Tortuga* (fig. 573) y *Fata Morgana.* En el momento presente se emplea en modelar los leones colosales para el sepulcro de Cecilio Rhodes en el Africa del Sur. Entre el arte de Mr. Swan y el de Enrique Bates hay mucho de común. Bates, que, como no pocos de nuestros mejores escultores, empezó como tallista, tuvo un acierto en el juego de líneas que llega hasta el genio. Desgraciadamente, su vida fué corta, y dejó tras sí escasa labor. Sus mejores obras, quizá, son los relieves de *Eneas y Homero* y los *Sabuesos atraillados* (fig. 574). Otros individuos de la misma generación son Mr. Roscoe Mullins, cuya obra principal es el frontón del Museo de Preston; Mr. Jorge Simonds, cuya estatua de la Aurora Septentrional, la diosa *Gerd*, es excelente; Mr. Stirling Lee, escultor de los relieves del Hall de San Jorge, en Liverpool; Mr. Lucchesi, el autor angloitaliano de *Destino* y *Vuelo de fantasía;* y Mr. Pomeroy, que trabajó con Dalou, en Lambeth, y á quien se debe el excelente Burns, de Paisley, entre otras muchas estatuas y escultura arquitectónica.

FIG. 571.
LA JUVENTUD DE ORFEO.
(J. M. SWAN.)
Yeso.)

FIG. 572.
LA JUVENTUD DE ORFEO. VISTA DEL REVERSO.
(J. M. SWAN.)

Descendiendo á días algo posteriores, la figura más notable entre los escultores que están aún á la parte soleada de los cincuenta, es probablemente Mister Jorge Frampton, otro alumno de Lombeth y París. Empezó á exponer en 1884 y ha sido contribuyente fiel á la Real Academia, enviando á sus exposiciones *Los hijos de la Loba* (Rómulo y Remo

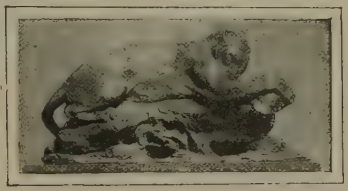


FIG. 573.—LEOPARDO Y TORTUGA.
(J. M. SWAN.)
(Bronce.)

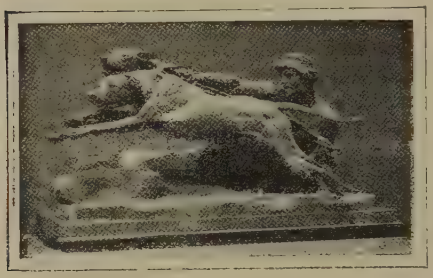


FIG. 574.—SABUESOS ATRAILLADOS.
(ENRIQUE BATES.)
(Galería Tate. Yeso.)

conducidos á su casa por el pastor Faustulo), *Misteriarca, Lamia, Dama Alicia Owen* (fig. 575) y otras muchas obras notables. Como escultor aparece aparte, aislado de sus contemporáneos, tanto por las cualidades como por los defectos. Nadie dentro de su generación le puede disputar la facultad de sugerir á sus figuras inteligencia é imaginación activas. Por otra parte, sus dibujos aparecen extrañamente desprovistos de esa relación orgánica entre las partes que, cuando se logra bien, produce la unidad. Se le debe mucha buena labor decorativa, y hay que atribuirle no pequeña parte en los esfuerzos, por operar un cambio hacia algo mejor en el aspecto del oficinismo inglés en las cuestiones artísticas. Entre sus mejores monumentos figuran el conmemorativo de *Carlos Mitchell*, en Newcastle, la estatua de *Lord Salisbury*, en Hatfield, y la de *Quintín Hogg*, en Regent Street, en la que se perjudican mutuamente la estrechez del lugar y la rigidez del dibujo.

FIG. 575.
DAMA ALICIA OWEN.
(JORGE FRAMPTON.)

FIG. 576.—DUQUE DE DEVONSHIRE.
(J. GOSCOMBE JOHN.)
EASTBOURNE.

De Mr. Frampton es fácil pasar á Mr. Goscombe John, hijo también de Lambeth.

Mr. John empezó como tallista y ganó la medalla de oro

de la R. A. en edad relativamente madura. Su punto fuerte es el modelado, que ha sabido llevar á veces á notable grado de refinamiento, de lo que es uno de los mejores ejemplos el torso de su *Morfeo*. Otras buenas muestras de sus facultades las ofrecen un *Juan el Bautista*, el *Duque de Devonshire*, sedente (fig. 576), en Eastbourne, y *La Elfe* (fig. 577). Mister Pegram (fig. 578) Mr. Alfredo Drury (figs. 579 y 580) y Mr. Alberto Toft (fig. 582) se han mostrado á la altura de las circunstancias, que se les han presentado mucho más generosamente que á los escultores ingleses de las generaciones anteriores. Mister Drury, especialmente, ha dejado huella en nuestras ciudades, y sus obras más importantes son la escultura del nuevo Ministerio de la Guerra (fig. 580) y el José Priestley (fig. 579), en Leeds, en donde tuvo también ocasión de demostrar que los objetos de más severa utilidad pueden ser vehículos de buen arte. Porque la Plaza de la Ciudad de Leeds tiene el mejor grupo de escultura decorativa que se ha hecho en Inglaterra, grupo que debiera llenar de rubor las mejillas de los responsables de la actual apariencia de la Plaza del Parlamento en West-

FIG. 577.—ELFE.
(J. GOSCOMBE JOHN.)

FIG. 578.—FORTUNA.
(F. PEGRAM.)

FIG. 579.
JOSÉ PRIESTLEY.
(ALFREDO DRURY.)

FIG. 580.—GRUPO DEL MINISTERIO DE LA GUERRA. (ALFREDO DRURY.)

minster. En el centro está el *Príncipe Negro*, de Mr. Brock (fig. 552), rodeado de ocho postes de luz eléctrica de Mister Drury, sostenidas las lámparas por figuras hermosamente modeladas de mujeres desnudas; completan la disposición cuatro estatuas colosales hechas por Mr. Drury y Mr. H. C. Fehr. Las obras mejores de Mr. Alberto Toft son acaso *Victoria* (figura 582) y *El espíritu de la contemplación*.

FIG. 581.—CIRCE. (BELTRÁN MCKENNAL.)

FIG. 582. VICTORIA. (ALBERTO TOFT.)

Avanzando todavía más, llegamos á dos artistas de inusitada capacidad: Mr. Bertram McKennal y Mr. W. R. Colton. El primero es hijo de un escultor escocés que emigró á Australia, en donde nació nuestro artista en 1865. Fué educado en Londres y se perfeccionó en París. Á los veinticuatro años de edad ganó el concurso para la decoración del Palacio del Gobierno en Melbourne. Entre sus mejores estatuas figuran *Circe* (fig. 581), *Porque ella ocupa un asiento en los altos lugares de la ciudad* y *Diana, herida*, esta última en la Galería Tate, que posee también un *bibelot* suyo, *La Tierra y los Elementos* en la manera de Rodin. El aprendizaje de Mr. Col-

ton fué estrictamente ortodoxo: Lambeth, Real Academia, París. Sus mejores obras hasta aquí son el *Descubridor de la imagen* (fig. 584), *El ceñidor* (fig. 583) y *Primavera de la vida*, las dos últimas en la Galería Tate. Á la misma generación pertenece Mr. A. G. Walker, cuyas obras mejores son quizá *La espina* (fig. 586), *Sueño* y un hermoso relieve, *La última miseria;* Mr. J. Wenlock Rollins, Mr. Gilberto Bayes, Mr. Taubman, Mr. Pablo Montford y Mr. Derwent Wood. Mr. Wood se ha distinguido especialmente por su fuerza de modelado y por la flexibilidad de sus facultades de dibujante. Le aguarda probablemente un gran porvenir.

FIG. 583.—EL CEÑIDOR.
(W. R. COLTON.)
(Galería Tate.)

FIG. 585.
SAN JORGE.
(H. C. FEHR.)

Algo apartado de los demás escultores ingleses aparece Mr. Havard Thomas, autor de una hermosa estatua y de un trozo de modelado admirablemente concluído, *La Esclava*, y del discutidísimo *Lycidas*. Hemos de hacer la pregunta siguiente antes de admitir ó rechazar al *Lycidas* como obra de arte: el modelado, por ser lo más acabado posible, ¿es bastante para justificar una estatua y compensar la ausencia total de un diseño or-

FIG. 584.
EL DESCUBRIDOR
DE LA IMAGEN.
(W. R. COLTON.)

FIG. 586.—LA ESPINA. (A. G WALKER.)

ganizado? En resumen: la buena imitación, ¿es arte bueno? La cuestión se contesta por sí misma.

En Escocia é Irlanda el arte de la escultura ha tenido hasta aquí pocas ocasiones de florecimiento. En Escocia especialmente ha sido débil é insensata, aunque en los últimos diez ó veinte años no se hayan echado de menos indicios de cosas mejores. Entre los artistas vivos, producen obras excelentes Mr. McGillivray y Mr. Birnie Rhind: las estatuas del último en el exterior de la Galería Nacional Escocesa de Retratos (fig. 587) son muy notables en su género. Dublín ha sido más afortunada que Edimburgo. Mientras las estatuas que guarnecen la calle del Príncipe son cómicamente malas, las que ocupan los puestos elevados de la capital irlandesa son casi todas buenas. Un *Tomás Moore* pesado es, en verdad, una desgracia de que todos participan; pero el irlandés Foley alcanzó todo su esplendor al trabajar para su metrópoli (véase la página 331), y el *Parnell* del fallecido Augusto St. Gaudens ofrece, cuando menos, estar lejos de la vulgaridad. Entretan-

FIG. 587. PÓRTICO. GALERÍA ESCOCESA DE RETRATOS. (BIRNIE RHIND.)

FIG. 588.—MONUMENTO Á LA REINA VICTORIA. DUBLÍN. (JUAN HUGHES.)

to la ciudad se ha enriquecido con un monumento á la Reina Victoria (figura 588), de un joven escultor irlandés, Mr. Juan Hughes, muy notable por cierto. Su pedestal, triangular, está tratado con habilidad sin precedente, y el conjunto del monumento une la originalidad de la concepción con las facultades de ejecución en raras proporciones.

FIG. 590.—SAN JORGE. SEPULCRO DEL DUQUE DE CLARENCE. WINDSOR. (ALFREDO GILBERT.)

He tratado hasta aquí, en este capítulo, de hombres que se han mostrado en posesión de más que mediana habilidad y de mucho más que el mediano apresto que está por lo común al alcance de la escultura inglesa. He de hablar todavía de un artista cuyo genio, como el de Stevens en una generación anterior, le coloca aparte de todos sus contemporáneos. Mr. Alfredo Gilbert, hijo de un músico, se educó en South Kensington, en la Escuela de Bellas Artes francesa, en Roma, y en el estudio de Sir Edgardo Boehm. La primera obra suya que llamó la atención fué un grupo, *Madre é hijo;* vino después *Icaro* (fig. 589), uno de los más hermosos dibujos realizados jamás por un escultor; los bustos de Mr. J. S. Clayton, Watts y el Barón Huddleston; la estatua de la Reina Victoria para Winchester (figs. 592 y 593);

FIG. 589.—ÍCARO. (ALFREDO GILBERT.) *(Bronce.)*

FIG. 591.—TRAGEDIA Y COMEDIA. (ALFREDO GILBERT.) *(Bronce.)*

el monumento conmemorativo de Fawcett, en la Abadía de Westminster; la espléndida estatua de *Howard*, en Bedford; la fuente conmemorativa de Shaftesbury; el monumento al *Duque de Clarence*, en Windsor, y el retablo extraño, pero fascinador, del altar mayor de la Catedral de San Albano (fig. 561). Junto á estas obras más «importantes», Gilbert ha ejecutado gran número de estatuillas (figs. 589, 590, 591) y muchos diseños decorativos, desde el regalo de los oficiales del Ejército á la Reina Victoria en su primer jubileo, hasta juguetes, como son los sellos. Entre éstos puede citarse un sello para Lady de Vesci, como de los más hermosos.

FIG. 592.—MONUMENTO Á LA REINA VICTORIA, WINCHESTER, VISTO DE FRENTE.

(ALFREDO GILBERT.)

Mr. Gilbert tiene un cerebro más creador que cualquier otro escultor británico de los que viven. En su esplendor, cada nuevo encargo era para él un problema nuevo que llevaba unidas toda suerte de posibilidades. Pensándolo, su cabeza empezaba á rebosar de ideas estéticas y técnicas, resultando de ello con demasiada frecuencia una tardanza en la ejecución que ponía á prueba la paciencia de todos, con la inquietud de algo elevado en dema-

sía. Consecuencia de esto es que probablemente ninguna de sus creaciones más importantes representa de modo exacto su pensamiento. Puede citarse por vía de ejemplo el busto del Barón Huddleston. Fué concebido como tentativa de algo semejante á la ilusión, en bronce esmaltado, que había de ser comparable en su apariencia al busto de Colley Cibber en terracotta coloreada (fig. 544), de la Galería de Retratos. Volvió más adelante sobre esta idea en el retablo de San Albano, que, en cambio, se ha quedado sin concluir. La habilidad técnica y los recursos de Mister Gilbert son tan grandes como los de Cellini; sólo cuando se llega á lo que podemos llamar su juicio externo encontramos mucho que criticar. Désele un espacio que llenar, y lo llenará, con el tiempo, con una obra maestra. Por desgracia, no es siempre la clase de obra maestra que corresponde. La fuente de Shaftesbury es hermosa; en plata, sobre una mesa circular de comedor, sería una hermosura en su propio lugar. En el paraje malsano que hoy se llama Piccadilly Circus, su belleza se pierde, y el sitio re-

FIG. 593.—MONUMENTO Á LA REINA VICTORIA, WINCHESTER, VISTO POR EL REVERSO. (ALFREDO GILBERT.)

sulta ocupado sólo á medias. Y lo mismo ocurre con el sepulcro de Clarence, en Windsor. El sarcófago es hermoso y la baranda que lo rodea es bella, pero se destruyen mutuamente. La verja oculta el sarcófago casi con tanta perversidad como la reja de bronce oculta el de Enrique VII en su capilla de Westminster, y á la vez el sarcófago obstruye los vacíos de la verja é impide la apreciación plena de su exquisito diseño. La tragedia mayor del Arte es la inhabilidad del artista para realizar plenamente sus sueños. El artista puro, como el oro puro, se desgasta por el uso con demasiada rapidez. Necesita una aleación que le haga apto para las necesidades del mundo, que le deje contento al retirar su mano de una obra maestra cuando aún podía mejorarla. En la lucha por la perfección muere con demasiada frecuencia la inspiración pristina, y no á todos es dado, como á Alfredo Stevens, el ser á la par autocrítico infalible y creador inspirado. Las concepciones de Alfredo Gilbert, que siguen siendo concepciones, que nunca han tomado forma, después de los ligeros indicios, en los que puede verse, aunque obscuro todavía, su esplendor, llenan de inmensa pesadumbre á cuantos han ido siguiéndole en su carrera.

FIG. 594.
BASE DE UN POSTE PARA LÁMPARA.
(ALFREDO DRURY.)

BIBLIOGRAFÍA DE LOS CAPÍTULOS XIX al XXI

PRIOR, E. S., y GARDNER, A., *English Mediæval Sculpture,* Architectural Review, vols. XII-XVII. JAMES, M. R., *The Sculpture in the Lady Chapel at Ely,* Archæologia, vol. LIX. *The Sculpture on Wells Cathedral.* SPIELMANN, M. H., *British Sculpture and Sculptors of To-day,* 1901. COLVIN, SIDNEY, *The Drawings of Flaxman in the Gallery of University College, London, with a notice of his life,* 1876. MONKHOUSE, C., *The Works of J. H. Foley,* 1875. RAYMOND, A. J., *Life of Chantrey,* 1904. ARMSTRONG, W., *Alfred Stevens,* 1881. STANNUS, H., *Alfred Stevens,* 1891. *Dictionary of National Biography.*

ÍNDICE

A

Abel, Juan, 91.
Abercorn, Duque de (Colección del), 232.
Academia, Real, 207, 208, 233, 235, 239, 241, 253, 261, 263, 265, 266, 278, 285, 291, 345.
Academia Escocesa, Real, 252.
Adam, Hermanos, 117, 119.
Adelphi, Los, 117.
Aduana, Dublín, 117.
Ædelwyrme, 157.
Ælfled, Reina, 157.
Ælgitha, Reina, 157.
Agecroft Hall, 95.
Aix (Provenza), 158.
«Alablasters», 320.
Alan de Walsingham, 62.
Alcuino, 165, 166.
Aldworth, Berks, 319.
Alexander, Guillermo, 296.
Alfredo el Grande, 166.
Almirantazgo, Oficina del, 135.
Altamira, 1.
Althorp, 237; cuadros en, 210.
Altyre, 13.
Amesbury, Casa, 105.
Amiens, Catedral de, 53, 56, 71, 76.
Ampthill, 94.
Anderson, Rowand, 118, 128.
Ana de Bohemia, figura de bronce de, 322.
Ana, Reina, 115.
Ana, Estilo Reina, 132.
Animas, Colegio de las, 110, 199; Capilla, retablo, 80, 153; Capilla, vidrieras, 153; Capilla, torre, 114; Capilla, obra de Wren, 105.
Annaly, Lord (Colección de), 232.
«Antigüedades de Atenas», 121.
Archer, 112, 115.
Armstead, Jorge, 332; *Sepulcro de Lord Winmarleigh*, 332.
Armstrong, Lord (Colección de), 240.
Arqueros, Compañía Real de, Edimburgo, 229.
Arras, Yorks, 10, 11.
Arundel, Castillo de, 165.
Arundel, Conde de, 158.
Ashburnham, Casa, Westminster, 104, 105.
Ashfield, Edmundo, 196.
Ashmoleano, Museo, 106, 161, 188, 196.
Aston Hall, 94.
Ateneo, Club, 125.
Atkinson, 138.
Aubusson, 159.
Audley End, 91, 94.
Augsburgo, 185.
Augsburgo, Catedral de, 151, *n.*
Avebury, Iglesia de, 26.
Avelina, Lady, Estatua de, 319.
Aylesford, Kent, 11.

B

Bacon, Carlos, 278.
Bacon, Francisco, 188.
Bacon, Juan, 328; *Monumento á Lora Halifax*, 328; *Estatua del Dr. Johnson*, 328.
Bacon, Nataniel, 188; *La Cocinera*, 188.
Baillie-Hamilton, Hon. Mrs. (Colección de la), 230.
Baily, E. H., 330; *Eva*, 330.
Baldwin, 116.
Balfour, Rt. Hon. A. J. (Colección del), 263.
Banco de Inglaterra, 124.
Banco de Irlanda, 117.
Bangor, Lord (Colección de), 218.
Bankes, Rodolfo (Colección de), 219.
Banks, Tomás, 328, 330.
Barcheston, Warwickshire, 158.
Bardsey, Iglesia de, 26.
Barlow, Francisco, 196.
Barnack, Iglesia, 23, 26, 28.
Barney, G. W., 178.
Barret, Jorge, 220, 294.
Barret, Jorge, el Mozo, 295, 299.
Barry, Carlos, 124, 125.
Barry, E. M., 65.
Barry, Jaime, 201, 233, 234.
Barton sobre el Humber, Iglesia de, 23, 26, 28.

Barye, 340.
Bates, Enrique, 341.
Bates, Enrique, *Eneas*, 341; *Homero*, 341; *Sabuesos atraillados*, 341
Bath, Abadía de, 74, 78.
Bath, Arquitectura en, 116.
Bath Guildhall, 116.
Battersea, Lady (Colección de), 263.
Bautista, Casa Iglesia del, 138.
Bayes, Gilberto, 345.
Bayeux, Tapiz, 156.
Beach, Tomás, 226.
Beale, María, 195.
Beard, Tomás, 175.
Beauchamp, Capilla, Warwick, 74.
Beaulieu, Abadía de, 57.
Beauvais, 159.
Bedford, 348.
Bedlam, 325.
Beek, David, 191.
Behnes, Guillermo, 255, 333.
Belcher, T., 133; *Casa Electra*, 134.
Belfast, Ayuntamiento, 138.
Bélgica, 151.
Bell, Enrique, 111.
Belt (Escultor), 327.
Benedictional (de Chatsworth), 166.
Bentley, 139.
Benson, R. H. (Colección de), 263, 266.
Bettes, Juan, 187; Tomás, 187.
Beverley, Monasterio de, 57, 65; Enterramiento de Percy, 65.
Bewcastle, Cruz de, 309.
Bewick, Tomás, 171, 172.
Bibracte, 144.
Bigg, G. R., 177.
Bird, Francisco, 326; *Estatua del Dr. Busby*, 327; *Estatua de la Reina Ana*, 326.
Birdlip, 11.
Bishopstone, Iglesia de, 26.
Blenheim, Palacio, 113, 210.
Blomfield, Arturo, 127.
Blomfield, Reginaldo, 89, 90, 92, 105, 112, 137.
Blois, 52.
Blooteling, Abraham, 173, 176; *Monmouth*, 176.
Bloxham, Iglesia de, 66.
Boadicea, 156.
Bodleiana, Biblioteca, 166.
Bodley, 127.
Boehm, Edgardo, 347.
Bogle, Juan, 287.
Boit, Carlos, 290.
Bolsa, Copenhague, 104.
Boncle, Sir Eduardo, 184.
Bone, Enrique, 291.
Bone, Enrique Pierce, 291.
Bone, Muirhead, 306.
Bone, Roberto Trewick, 291.
Bonington, Ricardo Parkes, 298, 305.
Bonnat, León, 195, 277.
Bordier, Pedro, 289, 290.
Borthwick, Castillo de, 97.
Bossam, Juan, 187.
Boston, Torre de la Iglesia de, 78.
Boswell, Jorge, retrato de, 188.
Bothwell, Castillo de, 95, 97.
Bow, Iglesia de, Cheapside, 106.
Bower, Eduardo, 192; *Retrato de Carlos I*, 192.
Boyce, G. P., 269.
Boydell, Josías, 178, 234.
Bradford sobre el Avon, Iglesia de, 27; crucifijo de la, 310.
Bramley, Francisco, 272.
Brandon, Rafael, 126.
Branston, Iglesia de, 26, 30.
Branston, Roberto, 173.
Brasenose, Colegio, 75.
Breadsall, Iglesia de, 320.
Breno, 4.
Brett, Juan, 268.
Bridgwater, Casa, 124.
Bristol, Catedral de, 127.
Bristol, Museo de, 13.
Británica y Extranjera, Sociedad Bíblica, 267.
Británico, Museo, 12, 13, 158, 160, 161, 165, 207, 294, 295, 333.
Britanos, 13.
Brixworth, Iglesia de, 25
Brock, Tomás, 331; *Obispo Philpot*, 331; *Príncipe Negro*, 331, 344; *Cenotafio de Leighton*, 331; *Eva*, 331; *Gainsborough*, 331; *Momento de peligro*, 331; *Roberto Raikes*, 331; *Reina Victoria*, 332.
Bromley, J. C., 178.
Bromley, Jaime, 178.
Bronce, Figuras de, en la Abadía de Westminster, 322.
Brooking, Carlos, 224, 294.
Brooks (Arquitecto), 127.
Brooks, Juan, 175, 176.
Brown, Austen, 271.
Brown, Baldwin, 20, 25.
Brown, Darell (Colección de), 239, 240.
Brown, Ford Madox, 259, 261, 269, 301; *Chaucer en la Corte de Eduardo III*, 259; *Cristo lavando los pies á sus discípulos*, 259; *Elías y el hijo de la viuda*, 260; *Romeo y Julieta*, 260; *Trabajo*, 260.
Brown, Federico, 279.
Browne, Alejandro, 173.
Brough, Roberto, 274, 275; *Fantaisie en folie*, 275; *Santa Ana de Bretaña*, 275; *Entre Sol y Luna*, 275.
Buccleuch, Duque de (Colección del), 283, 285.

Buckhurst, 94.
Buckingham, Casa, Parque de St. James, 111.
Burdett Coutts (Colección de), 282.
Burford, Iglesia de, Oxon, 316, 317.
Burges, 127.
Burghley, Casa, 94, 196, 201, 326.
Burke, Tomás, 178.
Burlington, Conde de, 112, 114.
Burlington, Casa, 114, 245, 252.
Burne-Jones, Eduardo, 261, 262, 263, 301, 306; *La seducción de Merlín*, 262; *La Torre de Bronce*, 263; *La Rosa silvestre*, 263; *Chant d'Amour*, 263; *Los días de la Creación*, 262; *El fondo del mar*, 263; *El Rey Cophetua y la muchacha mendiga*, 263; *La Escalera de Oro*, 263; *Laus Veneris*, 262; *El Espejo de Vénus*, 262; *La Rueda de la Fortuna*, 263.
Burns, Roberto, 228.
Burton, G. S., 255.
Busby, Dr., 105.
Bushey, Parque de, 109.
Butterfield, 127.
Bury St. Edmunds, 24 *n.*, 33, 37, 95.
Bryanston, Parque de, 119.
Brydon, Jacobo, 116.
Brydon, J. C., 136.

C

Cæsar, Sir Julio, Monumento de, 325. *Véase* Stone, N.
Calcott, Augusto Wall, 250, 254; *Desembocadura del Tyne*, 254.
Calderon, P. H., 276.
Cambridge, Casa del Senado, 115; Colegio de la Trinidad, 109.
Cameron, D. Y., 271.
Campanile, Venecia, 130.
Campbell, Colin, 112, 115.
Canale, Antonio, 221.
Canterbury, 164.
Canterbury, Catedral, 32, 50, 52, 72, 73, 74, 310, 312; Torre del Angel, 74, 130; vidrieras, 151; torres, 79; tapices del coro, 158.
Capa pluvial, Ascoli, 158; Bolonia, 158; Daroca, 158; de San Silvestre, 158; Sión, 158; Toledo, 158.
Cardenal, Colegio del (Iglesia de Cristo), Oxford, 82.
Cardiff, Castillo de, 127.
Carlisle, 338.
Carlisle, Catedral, 65, 66.
Carlisle, Lord, 262; su casa, Jardines del Palacio de Kensington, 140.
Carlomagno, 150, 165, 166.
Carlos I, 100, 103, 159, 188, 189, 190, 191, 289; estatua de, 326.
Carlos II, 107, 108, 173, 199, 289; estatua de, 326.
Carnarvon, Conde de, 194.
Carpeaux, 333, 337.
Casino, cerca de Dublín, 116.
Castle Campbell, 97.
Cathcart, Lord (Colección de), 218.
Cattermole, Jorge, 299.
Cáucaso, 3.
Cawdor, Castillo de, 97.
Cella, Abate Juan de, 54.
Cellini, 349.
Celtas, 4, 5, 309.
Céltico, Arte, 4-17, 162, 163, 164; esmaltes, 13; Evangelios, página de los, 162.
Cervantes, 254.
César, Julio, 4, 144.
Chalon, 287.
Chambers, Guillermo, 116, 117.
Champneys, Basilio, 128.
Chantrey, Francisco, 331.
Chardin, 220, 221.
Charlecote, 94.
Charlemont, Conde de, 116.
Charles, Jacobo, 278.
Charlotte Square, Edimburgo, 118.
Charter, Casa, 91.
Chartres, Catedral de, 49; vidrieras en la, 150.
Chatsworth, 110, 112, 283, 325.
Chelsea, Iglesia de, 90.
Chester, Casas en parte de madera en, 94.
Chichester, Catedral de, 37, 145; verja de hierro, 146; esculturas, 310, 312.
Chinos, Los, 144.
Chipping Ongar, 24.
Cholmeley, Sir H. (Colección de), 218.
Christall, Josué, 298.
Cibber, Cayo Gabriel, 325, 326; figuras de la *Melancolía* y el *Desvarío*, 325.
Cibber, Colley, 325; busto de, 349.
Cistercienses, 44.
Claudio de Lorena, 219, 254, 300.
Clennell, Lucas, 172.
Clerk, Sir G. D. (Colección de), 229.
Cleveley, Juan, 296.
Cleveley, Roberto, 296.
Cleyn, Penélope, 283.
Clint, Jorge, 178 *n.*
Cliveden, Casa, 115.
Clonmacnoise, 15.
Cnut, Rey, 157.

Cobham Hall, Kent, 104.
Cockerell, C. R., 124.
Cole, Pedro, 187.
Colegio de Ciencias, S. Kensington, 136.
Colley, Juana, 325.
Collier, Tomás, 302.
Collins, Carlos Allston, 264.
Collins, Guillermo, 254.
Collins, Ricardo, 287.
Collinson, Jacobo, 258, 264.
Colton, W. R., 344; *El ceñidor,* 345; *El descubridor de la imagen,* 345; *La Primavera de la vida,* 345.
Comentario de Casiodoro, 164.
Compton Norton, 145.
Compton Winyates, 75.
Constable, Isabel, 245.
Constable, Juan, 179, 221, 240-245, 272, 274, 305; *La era,* 244, 245; *La carreta de heno,* 245; *El salto del caballo,* 245; *La granja del valle,* 245.
Constantino, Emperador, 156.
Cooper, Alejandro, 283.
Cooper, Samuel, 185, 190, 193, 229, 283, 285, 288, 329; *Cromwell,* 283; *General Monk,* 283.
Coote, Sir Algernon, 194.
Copley, Juan Singleton, 234; *Muerte de Chatham,* 234; *Muerte del Mayor Peirson,* 234.
Corbridge, Iglesia de, 25.
Corot, 219.
Corpus Christi, Colegio, Oxford, 75.
Cornualles, 14, 20.
Cosmopolita, Club, 256.
Cosway, 285, 288.
Cotes, Francisco, 226, 303.
Cotes, Samuel, 287.
Cotman, Juan Sell, 247, 305; *El Centauro,* 247, 305; *Roturando la turba,* 247, 305.
Costwold Hills, 11.
Courbet, 272.
Courtenay, Eduardo, 187.
Cousins, Samuel, 178 y *n.*; *Sueño de una noche de verano* (grabado), 178.
Cowper, Cadogan, 278.
Cox, David, 299, 301, 302
Cozens, Alejandro, 294.
Cozens, Juan, 295, 296.
Craigmillar, Castillo de, 97.
Crane, Gualterio, 269.
Crats ó Cretz, *véase* De Critz.
Crawhall, José, 271.
Crediton, 20.
Crichton, 97.
Critz, *véase* De Critz.
Crome, Juan (el Viejo), 238, 239, 246, 305; *Paisaje,* 238; *Matorral de Mousehold,* 238; *El roble de Poringland,* 239; *Canteras de pizarra,* 238.
Crome, Juan, el Mozo, 246.
Cromwell, Oliverio, 193, 283.
Crosby Hall, 74.
Crosraguel, 97.
Crosse, Lorenzo, 285, 288.
Crosse, Ricardo, 286.
Croyland, Abadía de, 74.
Cruz de Cong, 15.
Cruz en Monasterboice, 15.
Cruces, Altas, 15.
Cuatro Tribunales, Dublín, 117.
Culford Hall, 135.
Cust, L., 326.
Cuyp, 254, 300.

D

Da Costa, Juan, 272.
Dahl, Miguel, 198.
Dalou, Julio, 337, 341.
Dance (padre é hijo), 115.
Dance, Nataniel, 226.
Danubio, 4.
David, Juan Luis, 217.
Dawe, Jorge, 178 *n.*
Dawe, Felipe, 177.
Davison, Jeremías, 198.
Dawson, Nelson, 291.
Dayes, Eduardo, 296.
Dean, Juan, 178 *n.*
De Critz, Manuel, Juan y Oliverio, 188, 189.
De Grebber, Pedro, 193.
De Keyser, Hendrik, 324.
De Koninck, Felipe, 238.
Delfos, 4.
De Losinga, Heriberto, 36.
De Morgan, Mrs., 264.
Denham, Sir Juan, 106.
Derby, Lord (Colección de), 282.
De Reyn, Juan, 191.
Desborough, 11.
Deverell, W. H., 269.
Devis, Arturo, 224, 296.
Devonshire, Duque de, 186; (Colección del), 285.
De Wint, Pedro, 299, 301, 302.
Dickinson, Guillermo, 178 *n.*
Digby, Wingfield (Colección de), 282.
Dion Casio, 156.
Dirleton, Castillo de, 97.
Dixon, Juan, 176.
Dixon, Nataniel, 285.
Dobson, Guillermo, 190, 192; *Endymion Porter,* 192.
Donald, Juan Milne, 271.
Doncaster Parish, Iglesia de, 127.
Donne, Estatua del Doctor; véase Stone, N.

Dorchester, Abadía de, Oxon, 66.
Dorchester, Palacio de, 333.
Doughty, Guillermo, 178 *n.*
Downman, Juan, 226, 304.
Drayton, Casa, 198.
Drogheda, 9.
Drury, Alfredo, 343, 344; *José Priestley*, 343.
Dryden, 196.
Dublín, 175; arquitectura en, 117; escultura en, 346; Galería Municipal, 274; Museo, 12, 13, 14; Galería Nacional, 207, 209, 223, 297; Colegio de la Trinidad, 117.
Dundas, Sir R. (Colección de), 229.
Dunkarton, Roberto, 178 *n.*
Dunkerke, 191.
Duns (fuertes de piedra), 16.
Dunster, Casas en parte de madera en, 95.
Durham (escultor), Monumento conmemorativo de la Exposición de 1851, 333.
Durham, Catedral de, 37, 38, 54, 56, 57, 65, 164; Capilla de los Nueve altares, 54; Sala capitular, 63; Galilea, pintura mural, 182; hierros, 145; torre, 79.
Durham, Conde de (Colección del), 232.
Dyce, Guillermo, 250, 252.
Dyke-Acland, Sir Tomás (Colección de), 232.

E

Earlom, 177, 179.
Earl's Barton, 23, 26, 28.
East, Bergholt, 240.
Eastbourne, 343.
Eastwood, 145.
Eaton Hall, 334.
Eccleston, Iglesia de, 127.
Edimburgo, 138, 141, 192, 346; arquitectura en, 118, 124; Colegio, 118; Museo, 12; Galería Nacional, 229, 251, 252, 297; Galería de retratos; Monumento á W. Scott, 126.
Editha, Reina, 157.
Edridge, Enrique, 287, 296.
Eduardo el Confesor, 32.
Eduardo el Viejo, 157.
Eduardo II, estatua de, 321.
Eduardo III, figura en bronce de, 322.
Eduardo VI, 187; retrato de, 187.
Eduardo VII (Colección de), 282, 285.
Egg, Augusto, 254.
Egipto, 2, 9.
Egipcios, 144.
Elena, Emperatriz, 156.
Elgin, Catedral de, 57.
Ely, Catedral de, 35, 54, 61, 62, 157; Capilla Lady, 59, 62.
Emma, Reina, 157.
Engleheart, Jorge, 286.
Enrique III, 57; figura en bronce de, 322.
Enrique IV, 151.
Enrique V, 316, capilla de Westminster; estatua de, 316.
Enrique VI, 72, 73.
Enrique VII, 73, 74, 186.
Enrique VII, Capilla de, Westminster, 74, 76.
Enrique VIII, 74, 84, 85, 87, 90, 185, 186; retrato de, 185.
Erith, 147.
Escocesa, Galería Nacional de Retratos; *véase* Edimburgo.
Escocia, 9, 14, 162; arquitectura en, 96, 97, 140, 141; escultura en, 346.
Escomb, Iglesia de, 25.
Esmaltes, 289-292.
Estola y Manípulo de San Cuthberto, 156.
Eton, Colegio, 294.
Etty, Guillermo, 251; *Cupido y Psiquis*, 251; *Estudio de desnudo*, 251; *La tormenta*, 251; *Venus*, 251; *La Juventud en la proa y el Placer al timón*, 251.
Evangelios, Libro de los, de San Cuthberto, 164.
Evangeliario, MS. en San Petersburgo, 164.
Exeter, Catedral de, 59, 60, 66, 315.
Exeter, Capilla del Colegio de, 127.
Exeter, Lord (Colección de), 282.

F

Faber, Juan (padre é hijo), 174, 175.
Faes, *véase* Lely.
Fairfax, Joyel de, 290.
Fairfax, Sir Tomás, 290.
Faithorne, Guillermo (padre é hijo), 171 *n.*, 174.
Farrington, 220.
Fehr, H. C., 344.
Felipe Augusto, 38.
Ferguson, Munro (Colección de), 229.
Fettiplace, Guillermo, figura de, 321.
Fidias, 255, 333.
Fielding, Copley, 299, 301.
Figuras de Ricardo II y su esposa, Westminster, 322.
Figuras, Peterborough, 318.
Fildes, Lucas, 275.
Finch, F. O., 299, 301.
Finlayson, Juan, 176, 177.
Finlayson, Juan, *Isabel*,

Duquesa de Argill (grabado), 177.
Finney, Samuel, 287.
Fisher, Eduardo, 176.
Fisher, Rev. Juan, 243.
Fisher, Marcos, 274; *Muchachos bañándose*, 274; *En el río*, 274.
Fitzalan, Lady, estatua de, 319.
Fitzroy Square, 117.
Fitzwilliam, Jorge, 187.
Fitzwilliam, Museo, 124.
Flatman, Tomás, 285. 288.
Flaxman, Juan, 328-330; *Monumento á Lord Mansfield*, 329.
Fleischmann, Mrs. (Colección de), 230.
Focenses, Los, 144.
Foley, J. H., 331, 346; *Burke*, 331; *Goldsmith*, 331; *Grattan*, 331; *Outram*, 331; *Príncipe Consorte*, 331.
Forbes, Isabel, 271.
Forbes, Stanhope, 271, 272.
Ford, Miguel, 176.
Ford, Onslow, 338, 340; *Busto de Ridley Corbet*, 340; *Busto de Orchardson*, 340; *General Gordon*, 338; *Huxley*, 338; *Irving en Hamlet*, 338; *Lord Strathnairn*, 338; *Monumento conmemorativo de Jowett*, 338; *ídem de Shelley*, 338; *Rowland Hill*, 338.
Forres, 13.
Foster, Birket, 262.
Fotheringay, Iglesia de, 74, 78.
Foundling, Hospital de, 207.
Fountains, Abadía de, 44, 54; torre de, 78.
Fourment, Elena, 192.
Frampton, Jorge, 341, 342; *Monumento conmemorativo de Carlos Mitchell*, 342; *Los hijos de la Loba*, 341; *Dama Alicia Owen*, 341, 342; *Lamia*, 341; *Lord Salisbury*, 342; *Misteriarca*, 341; *Quintin Hogg*, 342.
Frampton, Reginaldo, 264.
Francia, 1, 3, 48, 49, 150, 151.
Francia, Francisco Luis, 298.
Franks, Sir A., 13, 158, 160.
Freeman, 55.
Frémiet, 340.
Frye, Tomás, 176.
Fuller, Isaac, 199.
Fuseli, 234.
Furse, C. W., 257, 274; *Cubbing with the York and Ainsty*, 275; *Diana de las Tierras altas*, 275; *Retrato ecuestre de Lord Roberts*, 275; *El traje lila*, 275; *La vuelta del paseo á caballo*, 275.
Fyvie, Castillo de, 97.

G

Gainsborough, Tomás, 179, 210, 211, 214, 215, 216, 218, 219, 221, 223, 224, 230, 238, 294, 304; *Muchacho azul*, 214; *Hon. Mrs. Graham*, 212; *Miss Haverfield*, 212; *Miss Linley y su hermano*, 214; *La alameda*, 214; *El paseo matinal*, 214; *Lady Mulgrave*, 214; *Mrs. Robinson*, 212; *Mrs. Sheridan*, 214; *Mrs. Siddons*, 212; *El abrevadero*, 212.
Gaélicos, *véase* Gálatas.
Gálatas, 4, 5.
Galacia, 4.
Gallerus, Oratorio de, 17.
Galos, *véase* Gálatas.
Galería Moderna, Venecia, 275.
Galería Nacional, Londres, 191, 198, 206, 210, 211, 220, 227, 232, 234, 238, 240, 244, 245, 247, 249, 250, 251, 252, 267, 297, 304; diseño para, 127.
Galería Nacional de Irlanda, *véase* Dublín.
Galería Nacional de Escocia, *véase* Edimburgo.
Galería Nacional de Retratos, Londres, 190, 192, 194, 196, 207, 218, 227, 232, 256, 304.
Gales, 14.
Gales, Príncipe de, 226, 294.
Gandon, 117.
Gandy de Exeter, 209.
Garde-Meubles, París, 159.
Gardiner, Starkie, 148.
Garman, Eduardo, 111.
Garstin, Norman, 272.
Gascar, 197.
Gawdie, Sir Juan, 196.
Geddes, Andrés, 168, 169.
German, E.; *véase* Garman.
Gibbons, Grinling, 325, 326; *Estatua de Jacobo II*, 326.
Gibbs, 112, 114, 115.
Gibson, Juan, 330, 331; *Venus coloreada*, 330.
Gilbert, Alfredo, 333, 347-350; *Busto de J. S. Clayton*, 347; *Busto del Barón Huddleston*, 347; *Busto de J. F. Watts*, 347; *Howard*, 348; *Icaro*, 347; *Monumento conmemorativo de Fawcett*, 348; *Monumento al Duque de Clarence*, 348; *Madre é Hijo*, 347; *Retablo de San Albano*, 348; *Fuente conmemorativa de Shaftesbury*, 349;

Sello para Lady de Vesci, 348; *Monumento á la Reina Victoria*, 347.
Gilpin, Sawrey, 294.
Gilpin, G., 294.
Girtin, Tomás, 295, 296; *Rue St. Denis, Paris*, 295.
Glamis, Castillo de, 97.
Glamis, Retrato de, 188.
Glasgow, 138, 141; arquitectura en, 124; Compañía de Seguros, 129; Catedral, 57; Museo, 229; Casa de la Ciudad, 135.
Glasgow, Escuela de, 270, 271.
Glastonbury, Abadía de, 166.
Gloucester, Catedral de, 37, 73, 78, 145; torre de la, 74, 79.
Gobernación, Ministerio de, Whitehall, 103.
Goldie, 127.
Goodrich Court, 161.
Gordon, Juan Watson, 230.
Gosford House, 135.
Gotch, T. C., 264, 279.
Gouda, Catedral de, vidrieras en la, 150.
Gow, A. C., 276.
Gower, Jorge, 187, 188.
Grandison, Obispo, 161.
Grantham, Iglesia de, 65.
Graphic, The, 307.
Gravelot, 210.
Grecia, 144.
Green, Valentín, 177; *Condesa de Aylesford* (grabado), 177; *Lady Betty Delme* (grabado), 177; *Ozías Humphrey* (grabado), 177; *Ladies Waldegrave* (grabado), 177.
Greenhill, Juan, 195.
Greenwell, Canon, 10.
Greenwich, Hospital de, 104, 107, 113.
Gregory, E. J., 269, 278.
Greiffenhagen, Mauricio, 278.
Gresford, Torre de la iglesia de, 79.
Gresham, Sir Tomás, 92.
Grey, Conde de (Colección del), 232.
Grimaldi, Guillermo, 28 .
Grimthorpe, Lord, 54, 113.
Grostete, Obispo, 52.
Grosvenor House, 214.
Grosvenor, Galería, 262.
Groth, 291.
Groult (Colección de), 214.
Grozer, José, 178 *n.*
Grumbol, Roberto, 93.
Grumbol, Tomás, 93.
Guardi, 220.
Guardia Real Montada, 114.
Guerras de las Rosas, 167, 182.
Guillermo de Irlanda, 319.
Guillermo II, 36.
Gundulph, Obispo, 36.
Gunnersbury House, 105.
Guthrie, Sir Jacobo, 271.

H

Haden, F. Seymour, 169, 170.
Haddiscoe, 145.
Halesowen, Abadía de, 57.
Halifax, Concejo de, 124.
Hals, Frans, 215, 229.
Hamburgo, Kunsthalle de, 270.
Hamilton, Hugo, 226, 234.
Hampton Court, 75, 82, 86, 87, 107, 109, 187, 194, 200.
Hanneman, Adrián, 191.
Hardwicke, 94, 159.
Harrietsham, 95.
Harvey, Guillermo, 173.
Hastings, Lord, 290.
Hatfield, 91, 94, 342.
Hawker, Eduardo, 196.
Hawksmoor, 112, 114.
Havell, W., 298.
Haverfordwest, Priorato de, 57.
Haya, Museo de la, 187.
Haydon, B. R., 235.
Hayes, Edwin, 273.
Hayls, Juan, 196; *Retrato de Pepys*, 196; *Retratos de la familia Russell*, 196.
Hayman, Francisco, 223.
Hazlehurst, Tomás, 287.
Hearne, Tomás, 296.
Hemy, Napier, 273; *El río de Londres*, 273; *Sardinas*, 273.
Henry, Jorge, 271.
Hereford, Catedral de, 145.
Heriberto de Cherbury, Lord, 95.
Herkomer, H. von, 277, 291; *Consejo de la Real Academia*, 278; *La última revista*, 278; *Concejo de Landsberg, Baviera*, 278.
Heriot, Hospital de, Edimburgo, 104.
Hertford, Monumento de, Catedral de Salisbury, 93.
Hexham, Cripta de, 25.
Highmore, José, 223.
Hills, Mrs. E. (Colección de), 230.
Hilliard, Nicolás, 280, 281.
Hirsch, Leopoldo (Colección de), 218.
Historia Natural, Museo de, South Kensington, 338.
Hobbema, 177, 179, 238, 252.
Hodges, Carlos H., 178 *n.*
Hodges, Guillermo, 220.
Hogarth, 179, 197, 200, 204-208, 209, 215, 221, 304; *Puerta de Calais*, 207; *Retrato del Capi-*

tán Coram, 207; *Election Series*, 207; *Encuentro de Moisés*, 207; *El buen samaritano*, 200, 207; *Autorretrato*, 207; *La marcha á Finchley*, 207; *El matrimonio á la Moda*, 206; *El Lago de Bethesda*, 200, 207; *Retrato de Quin*, 206; *El viaje de Rake*, 207; *Escena del «Emperador Indio»*, 207; *Los criados del pintor*, 207; *La muchacha enana*, 206; *La hermana del pintor*, 206.
Hogarth, «Análisis de la Belleza» por, 205.
Holbein, 82, 87, 90, 91, 172, 183-187, 191, 280, 281, 283, 285; *Los Embajadores*, 186; *Cristina, Duquesa de Milán*, 186; *Jorge Ghisze*, 186; *Madonna Meyer*, 186; *Sir Tomás Moro*, 186; *Morrett*, 186; *Un joven*, 186; *Duque de Norfolk*, 186; *Sir Brian Tuke*, 186.
Holbein, Puerta de Whitehall, 90.
Holborn, 138.
Holdenby, 94.
Hole, W. E., 170.
Holford, Colección, 290.
Holkham, Palacio de, 114.
Holland, Casa, 94, 223.
Holland, Jacobo, 299, 301.
Hollar, 196.
Holme Pierrepoint, 321.
Holt, Tomás, 93.
Holyrood, 97, 184.
Holl, Francisco, 276; *Juan Bright*, 277; *Duque de Cleveland*, 277; *Samuel Cousins*, 277; *Sosiego*, 277; *El Señor lo da y el Señor se lo lleva*, 277; *Sin noticias del mar*, 277; *Lord Overstone*, 277; *Sir Enrique Rawlison*, 277; *Conde Spencer*, 277; *Lor Wolseley*, 277.
Hone, Horacio, 286, 291.
Hone, Nataniel, 224, 286, 291.
Hoogstraaten, 197.
Hook, J. C., 272; *El grumete*, 273.
Hoppner, 179, 226, 227, 228, 238, 254, 304; *Niños bañándose*, 227; *Condesa de Darnley y su hijo*, 227; *Los hijos de Douglas*, 227; *Las hermanas Frankland*, 227; *Lady Luisa Manners*, 227; *Guillermo Pitt*, 227.
Hornell, Eduardo, 271.
Hoskins, Juan, 283, 288.
Houghton, 115.
Houston, Ricardo, 176.
Howard, Castillo de, 113.
Howden, Sala Capitular, 72.
Howden, Iglesia de, 73; torres de la, 73, 78.
Howth, Castillo de, 97.
Hudson, Enrique, 178 *n.*
Hudson, Tomás, 198.
Hugo, Obispo, 52.
Hughes, Arturo, 264, 269.
Hughes, Juan, 347; *Monumento á la Reina Victoria*, 347.
Humphrey, Ozías, 286.
Hunt, G. E., 299, 301.
Hunt, Holman, 258, 261, 264, 265; *El pastor mercenario*, 265; *El encuentro de Cristo en el Templo*, 265; *La sombra de la muerte*, 265; *Oveja descarriada*, 265.
Hunter, Colin, 271; *Mercado de Arenques*, 271; *Pescadores de langostas*, 271.
Hurlstone, F. Y., 253.
Hurter, los hermanos, 291.
Huth, Eduardo (Colección de), 186.
Huysman, 197.
Hyde Park, arcos en la esquina de, 124.

I

Iberos, 4, 5, 9.
Ightham, 95.
Iglesia de Cristo, Oxford, 27, 37, 75, 82, 127; vestíbulo de la, 75.
Ilchester, Lord (Colección de), 207.
«Illustrated London News», 307.
Instituto de Contadores Privilegiados, 134.
Instituto de Pintores acuarelistas, 302.
Instituto Imperial, 138.
Iona, 14.
Irlanda, 9, 14, 162; arquitectura doméstica en, 96, 97.
Irvingate, Iglesia de, Gordon Square, 126, 127.
Isabel, Reina, 91, 92, 93, 187, 188.
Iveagh, Lord (Colección), 218.

J

Jackson, Juan R., 178 *n.*
Jackson, Miguel, 176.
Jackson, T. G., 129.
Jacobo I, 100, 188.
Jacobo III, Retrato de, 184.
James, 112, 115.
Jamesone, Jorge, 192, 193.
Janssen van Ceulen, *véase* Jonson.
Jarrow, Iglesia de, 25.
Jersey, Conde de (Colección del), 232.
John, Augusto, 279, 306.
John, Goscombe, 342;

Duque de Devonshire, 343; *La Elfe*, 343; *Juan el Bautista*, 343; *Morfeo*, 343.
Jones, Iñigo, 84, 85, 93, 100-105, 110, 111, 121, 122, 132, 133, 136, 324.
Jones, Juan, 177; *Dulce Domum* (grabado), 177; *Carlos Jacobo Fox* (grabado), 177; *Lady Carolina Price* (grabado), 177.
Jonson, Cornelio, 189, 190.
Jorge III, 222.
Joseph, Mrs. (Colección de), 190, 230, 285.
Joseph, Samuel, 331.
Juan, Rey, 56, 57.
Juan de Eltham, efigie de, 321.
Juan de Padua, 88, 89.
Julián (Escuela de Arte de), 274.

K

Keble, Colegio, Oxford, 127.
Kedleston Hall, 119.
Keen, 138.
Kemp, 126.
Keene, Carlos, 307.
Kenilworth, 145.
Kensington, 279.
Kensington, Jardines del Palacio de, número 10, 124.
Kent, G., 112, 114.
Kenwood, 119.
Keppel, Comodoro, 208.
Kerry, 16.
Kettle, Tilly, 224.
Killigrew, Ana, 196.
King's Lynn, 111.
Kingston Lisle, 145.
Kirby, Casa, 94.
Kirkby Hall, 94.
Knapton, Jorge, 223.
Kneller, Sir Godofredo, 174, 197, 193, 204; *Obispo Atterbury*, 198; *Godert de Ginkel*, 198; *La Condesa de Shrewsbury*, 194; *Sir J. Trelawney*, 198; *Bellezas de Windsor*, 194.
Kneller Hall, 200.
Knole, 94, 214.
Knott, Rodolfo, 138.
Koninck, *véase* De Koninck.

L

Ladbrooke, Enrique, 246.
Ladbrooke, Juan Bernay, 246.
Ladbrooke, Roberto, 246.
Laguerre, 199.
Laidlay, G. J., 279.
Lambeth, Escuela de Arte de, 340, 341, 342, 345.
Lancaster, Crouchback, Conde de, estatua del, 319.
Lancashire, Casas en parte de madera, 95.
Lance, Jorge, 250, 254.
Landseer, Edwin, 250; *Muerte de la nutria*, 250.
Lanfranco, 32, 34, 52.
Lanier, Nicolás, 192.
La Thangue, 278.
Lauder, Roberto Scott, 270.
Lavenham, 94.
Lavery, J., 271.
Lawless, M. J., 264.
Lawrence, Tomás, 179, 195, 228, 230-233, 238, 255, 304; *Lady Acland y sus hijos*, 232; *Juan Julio Angerstein*, 232, 304; *Lady Isabel Belgrave*, 232; *Tomás Campbell*, 232; *Lord y Lady Castlereagh*, 232; *Cardenal Consalvi*, 232; *Lady Dover y su hijo*, 232; *Miss Farren*, 232; *Arturo Fitzjames*, 232; *Cuatro retratos de niños*, 232; *Condesa de Gower y su hijo*, 232; *Condesa de Grey y su hija*, 232; *Warren Hastings*, 232, 304; *Master Lambton*, 232; *Carlos, tercer Marqués de Londonderry*, 232; *Mrs. Maguire*, 232; *Miss María Moulton-Barrett*, 232; *Papa Pío VII*, 232; *Wellington*, 232; *Wilberforce*, 232.
Lawson, Cecilio, 273, 274; *Luna de Agosto*, 274; *Barden Moor*, 274; *La nube*, 274; *Los jardines ingleses de lúpulo*, 274; *El jardín del ministro*, 274.
Layer Marney Hall, Essex, 75.
Leathart, Colección, 260.
Leeds, Plaza de la ciudad de, 343.
Lee, T. S., 279, 341.
Leicester, 145; Galería, 256.
Leighton, Lord, 276, 306, 331; *Atleta luchando con Pyton*, 331; *El Holgazán*, 331.
Lely, Sir Pedro, 179, 191, 193-197; *Duque de Albemarle*, 194; *Lady Bellasys*, 194; *Carlos II*, 194; *Carlos Dormer, Conde de Carnarvon, y su familia*, 194; *María Davis*, 194; *Nell Gwyn*, 194; *Lely*, 194; *Mrs. Jeanne Middleton*, 195; *Wicherley*, 194.
Le Mans, Vidrieras de la Catedral de, 150.
Leonardo, 277.
Leonor, Figura en bronce de la Reina, 322.
Leonor, Cruces de, 65, 319.
Leslie, C. R., 250, 253, 254.
Le Sueur, 326.
Lewis, Isla de, 160.

Lewis, J. F., 268.
Libro de Armagh, 16, 164.
Libro de Durrow, 16, 163.
Libro de Kells, 16, 162.
Lichfield, 20; Catedral, 61; vidrieras de, 154.
Ligures, 4.
Lille, 243.
Limnerslease, 256.
Lincoln, Catedral de, 48-54, 57, 66, 151, 311; verja de hierro de la, 146; presbiterio, 57; esculturas de, 313, 315; vestuario, 157.
Lincoln's Inn, 255.
Lindisfarne, 14.
Littlecote, 94.
Liverpool, Galería de, 261, 265, 266.
Local, Junta de Gobierno, 136.
Lochar Moss, 13.
Lockie, Nicolás, 187.
Loftie, 111.
Logsdail, Guillermo, 275.
Londonderry, Marqués de (Colección), 232.
Londres, Incendio de, 106.
Longford, Castillo de, 94.
Longleat, 88, 89, 91, 94.
Lonja Real, 92, 94.
Losely, 94.
Losinga, Heriberto de, 36.
Lothian, Lord (Colección de), 223.
Loudan, Monat, 278.
Louvre, El, 229, 290.
Lucas, David, 178 *n.*
Lucas, Seymour, 276.
Lucatelli, 219.
Lucchesi, 341; *Destino*, 341; *Vuelo de fantasía*, 341.
Luis XIV, 290.
Lupton, Tomás, 178 *n.*
Luton, Casa, 119.
Luttrell, Eduardo, 173.
Lyndhurst, Lord, 234.
Lyne, Ricardo, 187.
Lydd, Iglesia de, 26.
Lyemore, 95.
Lyminge, Restos sajones en, 25.

M

Mac Ardell, Jaime, 175, 176; *Lady Chambers* (grabado), 176.
Macdowell, Patricio, 331.
Macgregor, Archibaldo, 264.
Mackenzie, Marshall, 128, 134.
Macklin, 234.
Madonna, Monasterio de York, 316.
Magdalen, Colegio, Oxford, 74; retablo del, 153; torre del, 78.
Majano, Giovanni da, 86, 87.
Malouel, Juan, 183.
Maltons, Los, 237, 296.
Malvern, Abadía de, vidrieras de la, 153.
Manby, Tomás, 196.
Manchester, Galería de, 251, 260, 271, 274.
Manet, 215.
Mann, Harrington, 271.
Mansard, 110.
Mansfield, 223.
Mansión, Casa, 115.
Mantegna, 265.
Maoríes, 9.
Mappin, Tienda de, Calle de Oxford, 134.
Marchi, Giuseppe, 177.
Margarita de Dinamarca, retrato de, 184.
Margaret Roding, 145.
María, Reina, 187.
Marischal, Colegio, Aberdeen, 128.
Marks, H. S., 276.
Marlow, Guillermo, 296.
Marsella, 144.
Marshall, escultor, 326.
Martin, David, 228.
Martin, Mrs. T. (Colección de), 227.
Martineau, R. B., 265.
Mauricio, Obispo, 36.
Maxstoke, 145.
May, Phil, 307.
Mayer, 117.
Mayerne, Teodoro de, 289.
McGillivray, 346.
McKennal, Bertram, 344; *Circe*, 344; *Diana herida*, 344; *La Tierra y los Elementos*, 344; *Porque ella se asienta en los altos lugares de la Ciudad*, 344.
Meath, 9.
Médica, Edificio de la Asociación, 134.
Mee, Mrs., 287.
Meissonnier, 276.
Melbourne, 344.
Melrose, Abadía de, 66 74.
Meres, 188.
Mereworth, Kent, 115.
Merton, Colegio, Oxford, Capilla, 62, 74; torre, 78; vidrieras, 153.
Meryon, 169, 170.
Mesopotamia, 144.
Metropolitano, Museo, Nueva York, 251.
Metsu, 211.
Metz, MSS. de, 165.
Meyer, Enrique, 178 *n.*
Meyer, Jeremías, 250, 291.
Meyrick, Colección, 160.
Middleton, citado, 165.
Miguel Angel, 113, 333.
Mijtens, Daniel, 191.
Millais, Juan Everett, 258, 265-268, 301; *Lord Beaconsfield*, 267; *Mrs. Bischoffsheim*, 266; *Niñez de Raleigh*, 266; *El «Black Brunswicker»*, 266; *Juan Bright*, 267; *Bagatelas*, 268; *El taller del carpintero*, 265; *Chill, Octubre*, 267; *Cristo en casa de sus padres*, 268; *Muerte de Ofelia*, 266;

Víspera de Santa Inés, 266, 267; *Fernando y Ariel*, 265; *Simón Fraser*, 267; *La mujer del jugador*, 266; *Gladstone*, 267; *Sir Gilberto Greenall*, 267; *Oros son triunfos*, 258, 266; *J. C. Hook*, 267; *El Hugonote*, 266; *Sir Isumbras en el arroyo*, 266; *Mrs. Jopling*, 267; *Miss Nina Lehmann*, 266; *Lorenzo é Isabela*, 265; *Mariana en la granja rodeada de un foso*, 266; *Mrs. F. H. Myers*, 266; *Cardenal Newman*, 267; *La orden de liberación*, 266; *Mrs. Perugini*, 267; *Lady Peggy Primrose*, 267; *El realista proscrito*, 266; *El Rescate*, 266; *El regreso de la paloma al arca*, 266; *Lord Shaftesbury*, 266; *Hermanas*, 266; *Recuerdo de Velázquez*, 266; *Stella*, 266; *Tennyson*, 267; *Dorotea Thorpe*, 267; *El valle del reposo*, 266; *Vanessa*, 266; *La hija del leñador*, 265.

Miller (Colección), 266.

Miller, Andrés, 175.

Milton, Northants, 188.

Ministerio de la Guerra, Whitehall, 135, 136; esculturas del, 343.

Moira, Giraldo, 269.

Molière, 254.

Monasterboice, 15.

Moncrieff, Lord (Colección), 230.

Monkwearmouth, Durham, 25.

Montacute, 94.

Montford, Pablo, 345.

Monumento de Londres, El, 107.

Moore, Alberto, 276, 306; *Pleno verano*, 276; *El Libro abierto*, 276; *El cuarteto*, 276; *Plata*, 276; *Noche de verano*, 276.

Moore, Enrique, 273; *Cielo despejado después de la lluvia*, 273; *Mar de Junio*, 273; *El vapor correo de Newhaven*, 273; *Buen día para navegar*, 273.

Moore, Tomás, estatua de, 346.

Morland, Jorge, 248; *Lunes de Pascua*, 249; *Interior de una cuadra*, 249; *Lavinia*, 249; *La cuadra*, 249; *Visita al niño en casa de la nodriza*, 249.

Morland, Jorge Enrique, 248; *El vendedor de ostras*, 248.

Morland, Enrique Roberto, 248.

Morland María, 248.

Moreton Old Hall, 95.

Morett, 186 *n.*

Morgan, H. Pierpont (Colección de), 232.

Morris, Guillermo, 261, 262.

Mortlake, fábrica de tapices de, 159, 283.

Morton, Lord, 198, 227.

Moser, Jorge Miguel, 290.

Moulton-Barrett (Colección de), 232.

Mountford, 134.

Muirhead, Lionel (Colección de), 230.

Müller, G. J., 299, 301.

Mullins, Roscoe, 341.

Mulready, Guillermo, 250, 253; *Eligiendo el traje de boda*, 253; *El soneto*, 253.

Munich, Pinacoteca de, 252.

Murphy, Juan, 178 *n.*

Murray, Fairfax, 264.

Mycenæ, 9.

N

Nanteuil, 171 *n.*

Napoleón, 231.

Nasmyth, Patricio, 250, 252.

Naylor, Mrs. (Colección de), 252.

Neeld, Sir Audley (Colección de), 214.

Nelson, 87.

Nesbitt, Charlton, 172.

Netley, Abadía de, 57.

Neustria, 30.

Newark, 95; Iglesia de, 65.

Newcastle, 342.

Newcastle, Casa, *Inn Fields* de Lincoln, 111.

Newgate, Cárcel de, 115.

New Grange, 9.

Newlyn, Escuela de, 271, 272.

Newton (miniaturista), 287.

Newton, Gilberto Stuart, 250, 254; *Abelardo*, 254; *Capitán Macheath*, 254; *Yorick y la Griseta*, 254.

Nixon, Jacobo, 286.

Nollekens, José, 328.

Nonsuch, Palacio, 94.

Normanda, Conquista, 310.

Normandía, 31.

Northcote, 234.

Northumbria, 164, 165, 166.

Norwich, Catedral de, 33, 36, 37; Claustros, 74.

Norwich, Escuela de, 238, 239, 245-247.

Noyon, Catedral de, 49.

Nuevo, Colegio, Oxford, 73; retablo de la capilla, 80; retablo, 153.

Nuevo Club Artístico Inglés, 278.

Nuestra Señora de París, 49, 56; goznes de hierro de, 147.

O

Ockwells, Casa Solariega de, 95.
Oldcastle, 9.
Oliver, Isaac, 281, 282; *Sackville, Conde de Dorset*, 282.
Oliver, Pedro, 281, 282.
Opie, Juan, 226, 234; *Asesinato de Rizzio*, 234.
Opus Anglicanum, 158.
Opus Britannicum, 13.
Orchardson, Guillermo Quiller, 270; *Sir Gualterio Gilbey*, 270; *Napoleón sobre el Belerofonte*, 270; *Un acorde suave*, 270; *Voltaire*, 270.
Orpen, Guillermo, 279.
Oxenbrigge, Monumento de, Iglesia de Bride, Sussex, 89.
Oxford, 93, 129, 338; *Jardín Botánico*, 325; *Catedral*, 78; *Galería*, 266; *Vidrieras del Renacimiento en*, 154; *Biblioteca Radcliffe*, 114; *Teatro Sheldonian*, 106; *Galerías de la Universidad*, 125; *Unión*, 261.
Oxford, Calle de, 138.

P

Pablo (monje), 34, 35.
Paine, J., 119.
Paisley, 341.
Palazzo Farnese, 113.
Palladio, 110.
Panini, 219.
Paris, Mateo, 30.
Park, Tomás, 178 *n.*
Parlamento, Casas del, 125, 126.
Pars, Guillermo, 296.
Partenón, 333.
Pastel, 303.
Paterson, Jacobo, 271.
Payne, Guillermo, 296.
Peake, Roberto, 187, 192.
Pearson (arquitecto), 127.
Peckham, Arzobispo, 320.
Pedro el Grande, 294.
Pegram, F., 343.
Pembroke, Capilla del Colegio, Cambridge, 106.
Penicuik, 200, 233.
Pennethorne, 125.
Pernshurst, 66.
Pepys, Samuel, 189, 196.
Perugini, C. E., 276.
Perrier, Francisco, 199.
Peterborough, Catedral de, 78, 145.
Pether, Guillermo, 177.
Petitots, Los, 149.
Petitot, Juan, 289, 290.
Pettie, Juan, 276.
Petworth, 326.
Phillip, Juan, 250, 253; *La Gloria*, 253.
Pickering, Evelina, *véase* De Morgan, Mrs.
Pietà, en Breadsall, 320.
Pine, Roberto Edge, 226.
Pinwell, Jorge, 302.
Pite, Beresford, 129.
Pitman, Mrs. (Colección de), 230.
Pirineos, Los, 4.
Place, Francisco, 173.
Plimer, Andrés, 286.
Plimer, Nataniel, 286.
Pocock, Nicolás, 296.
Pomeroy, G., 341; *Burns*, 341.
Pond, Arturo, 223, 303.
Poole, Pablo Falconer, 254.
Portal, Maghera, Irlanda, 5.
Portman Square, Casa de Mrs., Montagu en, 117.
Portland, Conde de, retrato del, 190.
Portland, Duque de (Colección del), 285.
Portland, Plaza, 177.
Poussin, Gaspar, 237.
Powis, Lord (Colección de), 218.
Poynter, E. J., 276.
Pre-Rafaelista, Hermandad, 258-269, 279.
Preston, Museo de, 341.
Prewitt, Guillermo, 291.
Prinsep, Mrs. (Colección de), 266.
Prinsep, Val, 276.
Prior, E. S., 51 *n.*
Prior y Gardner, 312, 314 *n.*, 318.
Prout, Samuel, 299, 301.
Pugin, Augusto, 125, 126.
Purbeck, mármoles de, 317, 318.
Purcell, Ricardo, 176.

R

Radcliffe, Biblioteca, *véase* Oxford.
Raeburn, Enrique, 179, 215, 228-230, 238; *Mrs. Campbell*, 229; *Mrs. Jacobo Campbell*, 230; *Sir Juan Clerk y su esposa*, 229; *Mayor Clunes*, 229; *Mrs. Cruikshank*, 230; *Vizconde Duncan*, 229; *El Lord Presidente Dundas*, 229; *Roberto Ferguson*, 229; *General Sir Ronaldo Ferguson*, 229; *Guillermo Ferguson*, 229; *Glengarry*, 229; *Los MacDonalds de Clanronald*, 230; *Los MacNab*, 230; *Retrato de hombre*, 230; *Lord Newton*, 229; *Retrato de Raeburn*, 229; *Lady Raeburn*, 230; *Sir Juan Sinclair*, 229; *Nataniel Spens*, 229; *Lady Steuart de Culross*, 230; *Juan Tait y su nieto*, 230; *Mrs. W. Urquhart*, 229; *Jaime Wardrop*, 230;

Juan Wauchope, 229; *Rev. Sir H. M. Wellwood*, 230.
Rafael, cartones de, 159.
Ramsay, Allan, 222, 223; *Mrs. Allan Ramsay*, 223.
Ramsbury, 26.
Raveningham Hall, 188.
Raveningham, Goznes de hierro en, 145.
Ravesteyn, *véase* Van Ravesteyn.
Raynham, Parque de, Norfolk, 104.
Reader, Guillermo, 196.
Reculver, Restos sajones en, 25.
Reform, Club, 124.
Regent, Calle de, 137.
Reid, J. R., 274.
Reims, Catedral de, 56.
Reinach, S., 7.
Rembrandt, 168, 169, 170, 177, 195, 209, 251, 337.
Remigio, Obispo, 311.
Repton, Cripta, 28.
Rey, Capilla del Colegio del, Cambridge, 74, 75, 76, 151, 154; retablo de madera de la, 82.
Reyn, Juan de, *véase* De Reyn.
Reynolds, Sir Josué, 119, 153, 175, 177, 178, 179, 208-210, 214, 218, 220, 221, 224, 226, 230, 274, 304; *La Edad de la Inocencia*, 210; *Cabezas de ángeles*, 210; *Caricaturas*, 209; *Mrs. Carnac*, 210; *Lady Cockburn y sus hijos*, 210; *Master Crewe*, 210; *Lady Crosbie*, 210; *Duquesa de Devonshire y su hijo*, 210; *Carlos Jacobo Fox*, 210; *Garrick entre la Tragedia y la Comedia*, 210; *Las Gracias*, 210; *Lord Heathfield*, 210; *Dr. Johnson*, 205; *Grupo de la familia Marlborough*, 210; *La Natividad*, 153; *Nelly O'Brien*, 210.
Reynolds, «Discursos» de, 234.
Reynolds, S. W., 178 *n.*
Revett, Nicolás, 121.
Rhind, Birnie, 346.
Rhin, el, 4.
Ricardo II, 72; figura en bronce de, 322; retrato de, 182, 184.
Richardson, Jonatás, 198.
Rickman, 45.
Ridley, Lord (Colección de), 254.
Rieder, *véase* Reader.
Rijk's Museum, Amsterdam, 190.
Riley, Juan, 196, 199; *El Marmitón*, 196.
Ripon, Cripta de, 25.
Rivière, Briton, 277; *La piara*, 277.
Roberts, Humphrey (Colección de), 270.
Robertson, Andrés, 287.
Robertson, Graham, 264.
Robinson, Cayley, 264.
Roche, Alejandro, 271.
Rochester, Catedral de, 36, 311; Sala capitular, 65.
Rochester, Castillo de, 36.
Rochester, Restos sajones en, 25.
Ródano, el, 4.
Rollins, J. Wenlock, 345.
Roma, 209.
Romney, Jorge, 177-179, 215-219, 221, 224, 234, 304; *Lady Beauchamp Proctor*, 218; *Catalina y Sara Cholmeley*, 218; *Hon. Carlota Clive*, 218; *Condesa de Derby*, 218; *Los hijos del Conde de Gower*, 217, 218; *Lady Hamilton*, 219; *Lady Hamilton hilando*, 218; *Mrs. Johnson*, 218; *Mrs. Jordan*, 218; *Condesa de Mansfield*, 218; *Lady Prescott y su familia*, 218; *Mrs. Raikes*, 218; *Mrs. (Perdita) Robinson*, 218; *Mrs. Russell y su hijo*, 218; *Ladies Carolina é Isabel Spencer*, 218; *Lord Staffora en traje de Van Dyck*, 218; *Miss Vernon, de Hebe*, 218; *Lady Arabella Ward*, 218; *Lady Warwick y sus hijos*, 218; *Mrs. Woodley*, 219.
Romsey, Crucifijo de, 310.
Rooke, T. M., 264.
Rooker, Miguel Angel, 296.
Rosebery, Lord (Colección de), 227.
Ross (Miniaturista), 287.
Rossetti, Dante Gabriel, 258, 259, 261-264, 301; *Beata Beatrix*, 261; *La Glorieta azul*, 261; *La Amada*, 261; *Ecce Ancilla Domini*, 262; *El sueño del Dante*, 261; *La adolescencia de la Virgen María*, 261; *Lady Lilith*, 261.
Rossetti, Guillermo Miguel, 259.
Rothschild, Lord (Colección de), 210, 214, 227.
Rouen, Catedral de, 49.
Rouquet, 291.
Rovezzano, Benedetto da, 87.
Rubens, 159, 192, 199, 215, 233, 251.
Runciman, Alejandro, 290, 233.
Runciman, Juan, 200.
Ruperto, Príncipe, 173.
Ruskin, 172, 239, 259, 262, 268.
Russell, Sir Jorge (Colección de), 218.
Russell, Juan, 303.
Rutland, Duque de, 192.

Ruysdael, 274.
Rydge, Ricardo, 91.
Rylands, Biblioteca, Manchester, 128.

S

Sackville, Stopford (Colección de), 198.
Saffron Walden, 95.
Salisbury, 243.
Salisbury, Catedral de, 53, 54, 57, 66, 151; Sala Capitular, 57, 63; esculturas en la, 313.
Salisbury, Capilla de, Iglesia de Cristo, Hants, 81, 89.
Salón, París, 243.
Samlesbury, 95.
San Albano, Catedral, 33-35, 54, 310; verja de hierro de, 146; goznes de hierro de, 145; retablo, 74; retablo, 349; retablo de Wallingford, 80.
San Bartolomé, Hospital de, 200.
San Benito, Torre de, Cambridge, 28.
San Briavel, Castillo de, 56.
San Bride, Iglesia de, Fleet Street, 107.
San Dunstan, 157, 166.
San Esteban, Abadía, Caen, 32, 34, 46.
San Esteban, Abadía de, Capilla; *véase* Westminster, Abadía.
San Esteban, Iglesia de, Walbrook, 106.
San Finn Bar, Catedral, Cork, 127.
San Frideswide, Iglesia de, 27, 28; relicario de, 80.
San Germán, 20.
San Jorge, Iglesia de, Bloomsbury, 114.
San Jorge, Iglesia de, Hanover Square, 115.
San Jorge, Capilla de, Windsor, 74, 76.
San Jorge, Casa de, Liverpool, 124, 341.
San Juan de Letrán, 158.
San Juan, Iglesia de, Westminster, 115.
San Juan, Colegio de, Oxford, 74.
San Juan, Capilla de, Torre de Londres, 34.
San Juan Evangelista, Iglesia de, Red Lion Square, 127.
San Lorenzo, Iglesia de, Evesham, 78.
San Luis, 167.
San Lucas, Iglesia de, Chelsea, 125.
San Martín, Iglesia de, Canterbury, 25.
San Martín in the Fields, Londres, 114.
San Miguel, Iglesia de, Coventry, aguja de la, 79.
San Miguel, Iglesia de, Hamburgo, 127.
San Nicolás, Iglesia de, Newcastle, aguja de la, 79.
San Pancracio, Iglesia de, Canterbury, 25.
San Pancracio, Iglesia de, Londres, 124.
San Patricio, Caja de la Campana de, 13.
San Pablo, Catedral, Londres, 36, 103, 106, 107, 108, 138, 200, 234, 256, 325, 326, 328, 333; *Fenix* en, 325.
San Pablo, Iglesia, Covent Garden, 104.
San Pedro Mancroft, Norwich, techo de madera de, 82.
San Pedro, Iglesia de, Roma, 108.
San Salvador, Iglesia de, Southwark, 128.
San Swithin, Iglesia de, Winchester, verja de hierro de la, 146.
San Vicente, Iglesia de, Cork, 127.
Santa Ana, Iglesia de, Haarlem, 106.
Santa Columba, Iglesia de, Londres, 127.
Santa Etheldreda, Capilla de, Plaza de Ely, Holborn, 62.
Santa María, Abadía de, York, 57.
Santa María, Beverley, 65.
Santa María, Catedral de, Edimburgo, 127.
Santa María, Iglesia de, Oxford, 74; pórtico de, 324; torre de, 79.
Santa María, Iglesia de, Taunton, torre de la, 78.
Santa María, Iglesia de, Warwick, 73.
Santa María Redclyffe, 66.
Santa María, Woolnoth, Lombard Street, Londres, 114.
Santísima Trinidad, Iglesia de la, Chelsea, 128.
Sandby, Pablo, 293, 294.
Sanderson, Arturo (Colección de), 230.
Sandys, Federico, 265.
Sargent, Juan, 215, 270.
Say, Guillermo, 178 *n.*
Scott, Gilberto, 37 *n.*, 46 *n.*, 54, 64 *n.*, 65, 103, 127.
Scott, Monumento á W., Edimburgo, 126.
Scott, Samuel, 198.
Seaton, Delaval, 113.
Sedding (arquitecto), 128.
Selby, Abadía de, 66.
Senado, Casa del, Cambridge, 115.
Senlis, Catedral de, 49.
Sens, Catedral de, 49.
Sepulcro Municipal, Lincoln, 319.
Sepulcro del Conde de Arundel, Arundel, 80; de Eduardo II, Catedral de Gloucester,

65; de Eduardo III, Abadía de Westminster, 65, 72, 80; de la Reina Leonor (verja de hierro), Westminster, 146; de Gower, Catedral de Southwark, 80; de Holme Pierrepoint, 321; de Enrique IV, Catedral de Canterbury, 80; de Enrique VII, Abadía de Westminster, 87, 350; de Humfredo, Duque de Gloucester, Catedral de San Albano, 80; de Nelson, Abadía de Westminster, 87; del Arzobispo Peckham, Catedral de Canterbury, 66; de Cecilio Rhodes, 341; de Ricardo II y su esposa, Abadía de Westminster, 73, 80; del Arzobispo Warham, Catedral de Canterbury, 80; del Conde de Warwick, Warwick, 80: de Guillermo de Wykeham, Catedral de Winchester, 81.
Serres, Domingo, 294.
Seymour, Juana, Retrato de, 187.
Shakespeare, 171, 234, 254.
Sharp, G., 171 *n.*
Shaw, Byam, 264.
Shaw, Ricardo Norman, 132, 133, 140.
Sheldonian, Teatro, Oxford, 106, 199.
Shelley, Samuel, 286.
Shepherd, Guillermo, 196.
Sherborne, Abadía de, 74.
Sherwin, Guillermo, 173.
Sherwin, Juan Keyse, 171 *n.*
Shields, Federico, 269.
Shrewsbury, Casas en parte de madera de, 95.
Shute, Juan, 89, 187.
Siegen, Luis de, 173, 176.
Silchester, 21.
Simón, Juan, 174.
Simonds, Jorge, 341; *Gerd*, 341.
Sims, Carlos, 278; *La Fuente*, 278.
Siria, 144.
Skellig-Michael, 16.
Slade, Escuela de, 274.
Sliath na Calliaghe, 9.
Smart, Juan, 285, 288, 329.
Smirke, Roberto, 125, 234.
Smith, Juan, 174, 175.
Smith, Juan Orrin, 173.
Smith, Juan Rafael, 177, 303; *Pascal Paoli* (grabado), 177 *n.*
Soané, Museo, 110, 207, 325.
Sociedad de las Artes, 233.
Sociedad de Pintores Acuarelistas, 297, 298.
Soest, 193 y *n.*, 197.
Soissons, MSS. en, 165.
Solomon, Simeón, 269.
Solomon, S. J., 279.
Somerscales, Tomás, 273; *Saliendo de Valparaíso*, 273.
Somerset, Palacio de, 94, 116, 122, 209.
Southall, J. E., 269.
Southwell, Monasterio de, 57.
South Wingfield, Casa solariega, 74.
Sparsholt, 145.
Spartali, María, 264.
Spencer, Conde de (Colección del), 285, 290.
Spencer, Gervasio, 291.
Spencer, Palacio, St. James, Londres, 115.
Speke Hall, 95.
Spicer, Enrique, 291.
Spilsbury, Jonatás, 177.
Spooner, Carlos, 176.
St. Gaudens (Augusto), *Parnell*, 346.
St. John, Oliverio, 105.
«St John's Wood, Escuela de», 276.
Stair, Lord (Colección), 223.
Stanhope, Spencer, 264.
Stannard, José, 247.
Stark, Jacobo, 247.
Steele (pintor), 215.
Steer, P. Wilson, 279.
Stephens, F. G., 258.
Sterne, 254.
Stevens, Alfredo, 102, 306, 332, 333, 347, 350; *Cartón para el grupo de Isaías*, 333; *Cariátides*, 333; *Esculturas decorativas en el Palacio de Dorchester*, 333; *Dibujo para el monumento conmemorativo de la Exposición de 1851*, 333; *La Verdad*, 333; *El Valor*, 333; *Monumento a Wellington*, 333.
Stevens, Ricardo, 187.
Stewart, Rev. C. J. (Colección del), 239.
Stillingfleet, Iglesia de, Yorks, 145.
Stillman, *véase* Spartali.
Stone, Iglesia de, 25.
Stone, Enrique (El Viejo), 192, 325.
Stonehenge, 1, 2, 6.
Stone, Nicolás, 192, 324; *Estatua del Dr. Donne*, 325; *Monumento de Sir Julius Cæsar*, 325.
Stothard, Tomás, 201, 234.
Strange, Roberto, 171 *n.*
Strathmore, Lord (Colección de), 188.
Strawberry Hill, 125.
Streates, Roberto, 199.
Street, G. E., 127.
Strete, ó Stretes, Gwillim, 187.
Strudwick, J. M., 264.
Stuart, Jaime, 121.
Stubbs, Jorge, 248.
Stubbs, Jorge Townley, 178 *n.*

Subiaco; Muchacho arrodillado de, 329.
Suez, 2.
Suffolk, Brandon, Duque de, 185.
Sullivan, Lucas, 287.
Sun Fire Office, calle de Threadneedle, 125.
Surrey, Conde de, retrato del, 187.
Sutherland, Duque de, 218, 232, 285.
Sutton Place, 87.
Swallowfield, 112.
Swan, J. M., 277, 306, 340, 341; *Fata Morgana*, 340; *Leopardo y Tortuga*, 340; *Orfeo encantando á las bestias*, 340; *Puma y Macao*, 340; *El hijo pródigo*, 277.
Swaythling, Lord (Colección de), 240.
Swinbrook, Iglesia de, Oxon, 321.
Symeon, Abad, 35.

T

Tadema, Alma, 276.
Talman, 112.
Támesis, Escudo hallado en el, 12.
Tate, Galería, 238, 239, 240, 252, 254, 255, 259, 266, 270, 273-275, 277, 331, 333, 344, 345.
Tattershal, Castillo de, Lincs, 74.
Taubman, 345.
Tayler, Campbell, 278.
Temple, Casa, 107.
Tennant, Sir E. (Colección de), 210, 218, 227.
Teología, Escuela de, Oxford, 74, 77.
Terborch, 211.
Tewkesbury, Abadía de, 37.
Thomas de Leighton (Leighton Buzzard), 147.
Thomas, E. Brumwell, 138.
Thomas, J. Havard, 278, 345; *Lycidas*, 345; *La Esclava*, 345.
Thorburn, 287.
Thornbury, Castillo de, Gloucestershire, 75.
Thoresby, 112.
Thorne-Waite, 302.
Thornhill, Jaime, 200, 205, 234.
Thornton, Abadía de, Lincs, 73.
Thornycroft, Hamo, 337, 338; *Artemis*, 338; *Obispo Creighton*, 338; *Cromwell*, 338; *Eduardo I*, 338; *Gladstone*, 338; *Obispo Goodwin*, 338; *General Gordon*, 338; *El Segador*, 338; *Teucro*, 338.
Thorpe Hall, 105.
Thorpe, Juan, 93.
Thorwaldsen, 332.
Tiepolo, 221.
Tiziano, 251.
Todos los Santos, Iglesia de, Derby, 78.
Todos los Santos, Iglesia de, calle Margaret, 127.
Todos los Santos, Iglesia de, York (vidrieras), 153.
Toft, Alberto, 343, 344; *Espíritu de Contemplación*, 344; *Victoria*, 344.
Tompson, Ricardo, 173.
Toms, Pedro, 179.
Tom, Torre de, Oxford, 110.
Torels, los, 322.
Torques de oro de Limavady, 6.
Torre Blanca, 36.
Torre de las Cinco Órdenes, 93.
Torres redondas, 17.
Torrigiano, 76, 87.
Torrs, Kirkcudbrightshire, 12.
Tours, MSS. de, 165.
Townley, Carlos, 178 *n.*
Tradescant, Retratos de, 188.
Tresham, Sir Tomás, 93.
Tribunal Central Criminal, 134.
Trinidad, Colegio de la, Cambridge, 107, 109; Capilla del, 106.
Trinidad, Colegio de la, Dublín, 117.
Trinity House, Leith, 229.
Trunch, Iglesia de, Norfolk, artesonado, 82.
Truro, Catedral de, 127.
Tuam, 15.
Turner, Carlos, 178 *n.*
Turner, J. M. G., 239, 240, 244, 245, 247, 274, 295-297, 305; *Batalla de Fort-Rock*, 297; *Entierro de Wilkie*, 240; *El Diluvio*, 240; *El Palacio de los Dux*, 297; *Castillo de Conway*, 240; *Cruzando el arroyo*, 240; *Edimburgo* (acuarela), 297; *El navío «Temerario»*, 240; *Pescadores en una costa de sotavento*, 240; *Mañana de hielo*, 240; *Castillo de Kilgarran*, 240; *Mercurio y Hersé*, 240; *Lluvia, vapor y velocidad*, 240; *Cohetes y luces azules*, 240; *Spithead*, 240; *El «sol de Venecia» poniéndose en el mar*, 240; *Ulises escarneciendo á Polifemo*, 240; *Puentes de Walton*, 240.
Turner, su «Liber Studiorum», 247.
Tweedmouth, Lord (Colección de), 230.
Tynemouth, Abadía de, 54.

U

Unido de la Universidad, Club, 137, 138.
Universidad, Galerías de la, *véase* Oxford.

V

Valence, Aymer de, estatua de, 319.
Valence, Guillermo de, estatua de, 320.
Vanbrugh, 112-114, 116.
Van der Goes, Hugo, 184.
Van Dyck, 189-195, 197, 198, 211, 229, 281-283, 289; *Retratos del Marqués y la Marquesa Cataneo*, 191; *Carlos I*, 191; *Cornelio van der Gheest*, 191.
Van Huysum, 177.
Van Rensselaer, Mrs., 54.
Van Ravesteyn, 191.
Van Staren, Dirk, 151 *n.*
Vardy, 112, 115.
Varley, Cornelio, 298.
Varley, J., 298.
Vaughan, Enrique, 297.
Velázquez, 215, 228, 253; *Papa Inocencio X*, 228.
Vellert, Dierick, J., 151 *n.*
Verelst, 197.
Verrio, 199, 200.
Vertue, 91, 195.
Verulam, Lord, 188.
Victoria y Alberto, Museo de, 139, 145, 158, 161, 238, 245, 249, 250, 253, 260, 282, 290, 294, 295.
Victoria, Torre de, 126.
Vincent, Jorge, 247; *Hospital de Greenwich*, 247.
Viollet-le-Duc, 49.
Vulgata, La, de Alcuino, 165.

W

Wadham, Wren en el Colegio de, 105.
Waldorf, Hotel, 134.
Walker, A. G., 345; *La última miseria*, 345; *Sueño*, 345; *La espina*, 345.
Walker, Federico, 301, 302, 307.
Walker, Jacobo, 178 *n.*
Walker, Roberto, 189, 193.
Wallace, Colección, 210, 212, 218, 290.
Wallingford, Retablo de, *véase* San Albano.
Wallis, Enrique, 269.
Walpole, Horacio, 125, 189, 195.
Waltham, Abadía de, 37.
Waltham, Cruz de, 65.
Walton, E. A., 271.
Walton, Enrique, 224.
Wanstead, Essex, 115.
Wantage, Lady, 240.
Ward, Jacobo, 249, 250; *Ganado de Alderney*, 250; *Gordale Scar*, 250; *Castillo de Harlech*, 249; *Castillo de San Donato*, 250.
Ward, Guillermo y Jacobo, 178 *n.*
Wardrop, J. C. (Colección de), 230.
Warwick, Lord (Colección de), 218.
Waterhouse, Alfredo, 128, 136.
Waterhouse, J. G., 278; *Santa Cecilia*, 278; *Santa Eulalia*, 278; *Hylas y las Ninfas*, 278; *Mariamne*, 278; *El círculo mágico*, 278.
Waterlow, Ernesto, 302.
Watson, Carolina, 176.
Watson, Jaime, 176.
Watson, Tomás, 178 *n.*
Watteau, 204, 205, 221.
Watts, J. F., 255, 256, 258, 274, 333; *Clytie*, 333; *Fata Morgana*, 256; *Russell Gurney*, 256; *Primera victoria naval de los ingleses*, 255; *Esperanza*, 260; *Hugo Lobo*, 334; *Lord Stratford de Redclyffe*, 256; *Escena del Decamerón*, 256; *Tiempo, Muerte y Juicio*, 256; *Energía vital*, 333; *Gualterio Crane*, 256; *Guillermo Morris*, 256.
Watts, Juan, 177.
Webb, Aston, 136.
Webb, Juan, 105.
Webb, Felipe, 140.
Webber, Juan, 296.
Wellington, 231.
Wells, 20; Palacio episcopal, 66; Catedral, 55, 56, 57, 66; Edificios del obispo Beckington, 74; Sala Capitular, 64; esculturas, 313-316; fachada occidental, 49.
Wertheimer, C. (Colección), 218, 227.
West, Benjamín, 234, 235; *Muerte de Wolfe*, 234.
Westall, 234.
Westley, Juan, 93.
Westmacott, Ricardo, 331.
Westminster, Abadía de, 28, 32, 45, 57, 72, 73, 139, 182, 189, 320, 348; Sala Capitular, 64 y *n.*; Capilla de Enrique VII, 74; pórtico norte, 127; Capilla de San Esteban, 59, 62, 63, 64, 66, 182; esculturas, 313, 315, 316; sepulcros, 325; torres, 109.
Westminster, Catedral de, 139; Capilla Brampton, 129.
Westminster, Duque de (Colección del), 240.
Westminster Hall, 73, 255; artesonado del, 81, 82.
Westminster, Vestuario del Rey, 252.
Westminster, Palacio de, 125.
Westminster, Escuela de, Dormitorio de la, 114.
Weston-Barton, 145.
Wheatley, Francisco, 226.

Whistler, J. McN., 169, 270, 279, 306.
Whitby, Sínodo de, 164.
White, Jorge, 174.
Whitehall, Palacio de, 100-103; techo de Rubens en, 198.
Whitehead, Jeffrey (Colección de), 290.
Whitton Hall, *véase* Kneller Hall.
Wigtownshire, 14.
Wilkie, David, 168, 250, 252, 305; *Betsabé*, 252; *La gallina ciega*, 252; *El violinista ciego*, 252; *Muchachos cazando ratones*, 252; *Knox distribuyendo el Sacramento*, 252; *Lectura de un testamento*, 252; *La negativa*, 252; *La aldea blanca*, 252.
Williams, F. E., 137.
Williams, R., 173.
Willingale Spain, Essex, 145.
Wilson, Ricardo, 219-221, 237, 238, 300; *Níobe*, 220; *Escenas de Italia*, 220.
Wilton, Casa, 104, 105, 189.
Wimperis, E. M., 302.
Winchester, 166.
Winchester, Catedral de, 35, 36, 73, 75, 80, 309, 310; vidrieras, 153.
Winde, 111.
Windsor, 283.
Windsor, Bellezas de, *véase* Kneller.
Windsor, Castillo de, 66, 125, 232, 326.
Windus, G. L., 264.
Wingham, 95.
Wissing, 197.
Witham, Daga encontrada en, 12.
Wollaton Hall, Notts, 89, 91, 93, 94.
Wolsey, Cardenal, 85, 86, 87.
Woltmann, 186.
Wood, Arquitecto, 106.
Wood, Derwent, 345.
Wood, Guillermo, 286.
Woods, Enrique, 275.
Woollett, Guillermo, 171 *n.*
Woolner, Tomás, 259, 332.
Woolwich, 331; Academia de, 294.
Wootton, 236, 237, 248.
Worcester, Catedral de, 37; Sala capitular, 63.
Worcester, Colegio de, Oxford, 110.
Worksop, Priorato de, 146.
Wraxall, 13.
Wren, Cristóbal, 94, 105-112, 114, 115, 121, 122, 132, 133.
Wren, Mateo, 105.
Wrexham, Iglesia de Torre de la, 79.
Wright, José Miguel, 196.
Wright de Derby, 177.
Wyatt, Jacobo, 38, 331
Wyatville, Jeffrey, 125.
Wyllie, G. L., 273; *Batalla del Nilo*, 273; *Trabajo, brillo, suciedad y riqueza*, 273.
Wyck, Juan, 236.
Wynants, 211.
Wynne, *véase* Winde.

Y

Yarborough, Lord (Colección de), 187.
Yerkes (Colección), 240.
York, Duque de, 108.
York House, Strand, la puerta de agua, 104.
York, Monasterio de, 35, 57, 60, 61, 66, 67, 73; Sala capitular, 63; Retablo del coro, 74; Cinco hermanas (ventana), 57; Vidrieras, 150, 151, 153; Torre del, 79.
Young, Juan, 178 *n.*
Young, Guillermo, 118.

Z

Zincke, C. F., 290.
Zuccarelli, 219.

INDICE DE LAS ILUSTRACIONES

Abingdon, Casa Consistorial, 116.
Adoración de los Magos, XII.
Aduana de Dublín (Gandon), 114.
Animas, Colegio de las, Oxford, Capilla, 73; puertas de hierro, 145.
Anunciación, Museo Británico, 317.
Apocalipsis, Página de un, Museo Británico, 163.
Ardagh, Cáliz de, Museo de Dublín, 149.
Ardagh, Cáliz de, pie del, 11.
Arundel, MS. de, 142 y 143.
Aseguradora, Edificio de la, Edimburgo (J. M. Dick-Peddie), 138.
Ashburnham, Casa, Westminster, 102.
Audley End, Essex, 86.
Bacon, *Estatua del Dr. Johnson*, 326.
Báculo, Museo de Dublín, 11.
Banco Comercial de Escocia, 140.
Banco de Irlanda, Dublín (Castell), 115.
Barton sobre el Humber, Iglesia de, 20.
Bates, Enrique, *Sabuesos atraillados*, 342.
Beauchamp, Capilla de, Warwick, 71.
Beaufort, Margarita, retrato de, 182.
Belfast, Casa Consistorial (E. Brumwell Thomas), 132.
Bettes, Juan, *Retrato de Edmundo Butts*, 185.
Beverley, Monasterio de, 56; Templete de Percy, 65; Fachada occidental, 76.
Birdlip, *véase* Espejo.
Blenheim, alzado, 118; planta, 118.
Blooteling, Abn, Duque de Monmouth, 172.
Bogle, *Retrato de un caballero*, 287; *Retrato de hombre*, 289.
Bone, H., *Autorretrato*, 291.
Bonington, R. P., *Castillo de la Duquesa de Berry*, 245; *Verona*, 295.
Bow, Iglesia de (Wren), 106.
Bradford sobre el Avon, Iglesia de, 23.
Branston, Iglesia de, 25.
Brixworth, Iglesia de, 23.
Brock, *El Príncipe Negro*, 329; *Gainsborough*, 330; *Cenotafio de Leighton*, 329; *Obispo Philpot*, 328.
Brooking, *Marina*, 232.
Brown, Ford Madox, *Elías y el hijo de la viuda*, 259.
Bull, Retrato de Juan, de autor desconocido, 189.
Burne-Jones, *Chant d'Amour*, 261; *El fondo del mar*, 262.
Burridge, F., *Molino de Wirrall*, 168.
Canadá, Puertas del, Palacio de Buckingham, 147.
Canterbury, Catedral de, 72; Torre del Angel, 60; Cripta, 41; Pórtico, 80.
Capa de Ascoli, 155.
Capa de San Silvestre, San Juan de Letrán, 154; detalle, 158.
Capa de Lyon, Museo de V. y A., 150.
Carlisle, Catedral de, Coro, 65.
Casino, cerca de Dublín (Chambers), 116.
Cattermole, C., *Macbeth*, 298.
Celtas, Disco, 18; Esmalte, Museo Británico, 149; Fíbula, 8; Página de un evangeliario, 162; escudo, 8; mango de cangilón, 9.
Chalon, Hastings, 253.
Chester, casa antigua en, 93.
Chichester, Catedral, nave central, 40.
Chimenea (Norman Shaw), 141.
Chirk, Castillo de, Oswestry, 96; Galería larga, 88.

Cibber, C. G., *Melancolía y Desvarío*, 325.
Cibber, Busto de Colley, 326.
Clapham, Iglesia de, Beds, 25.
Cobham Hall, Kent, 109.
Colegio de Ciencias, South Kensington (Aston Webb), 134.
Collar de bronce, de Wraxall, 9.
Colton, G. R., *El ceñidor*, 345; *El descubridor de la imagen*, 345.
Compton Winyates, Warwickshire, 78.
Constable, *Casa en la era*, 242; *Salisbury*, 306; *Boceto: Caballo saltando*, 242; *Boceto: La carreta de heno*, 243; *Arboles*, 306; *La granja del valle*, 241.
Cooper, S., *Ricardo Cromwell*, 286.
Copley, Juan Singleton, *Muerte del Mayor Peirson*, 231.
Cormack, Capilla de, Cashel, 37.
Cosway, *Lady Ana Fane*, 288; *Retrato de hombre*, 288; el *Duque de Wellington*, 288.
Cotes, F., *Pablo Sandby*, 219.
Cotman, *El Centauro*, 305; *Paisaje*, 305; *Navegando en la desembocadura del Támesis*, 245; *Roturando la turba*, 304.
Cotton, MS. de, Salterio, 143.
Cousins, Samuel, *Lady Peel*, 177.
Cox, David, *Era*, 298; *Castillo de Windsor*, 297.
Cristo, Iglesia de, Dublín, 52.
Cristo, Iglesia de, Oxford, 19; proyecto para campanario, por Bodley, 126; Sala Capitular, 50; flecha, 50.
Crome, *Campos de Chapel, Norwich*, 236; *El roble de Poringland*, 237.
Cruz Alta, Monasterboice, 7.
Cruz de Cong, 12.
De Morgan, Mrs., *Favor y Verdad*, 263.
De Wint, Pedro, *Lincoln*, 296; *Oxford*, 296.
Díptico, Hoja derecha de un, Museo Británico, 160.
Dixon, J., *Isabel y Emma Crewe*, 172.
Dobson, *Retrato de Endymion Porter*, 192.
Dover Castle, Iglesia de, 24.
Downman, *Mrs. Siddons*, 301.
Drury, A., *Base de un poste para lámpara*, 350; *José Priestley*, 343; *Grupo del Ministerio de la Guerra*, 344.
Durham, Catedral de, 34; Sala Capitular, 37; torre central, 76; nave central, 34.
Earls Barton, Iglesia de, Torre, 21.
Edimburgo, Colegio de (Adam y Anderson), 119.
Edimburgo, Tienda en, 140.
Eduardo III, Figura de, Westminster, 322; Cabeza de, Gloucester, 320.
Electra, Edificio, Finsbury Pavement (Belcher), 136.
Elgin, Catedral de, Coro y Sala Capitular, 51.
Ely, Catedral, Techo de la Capilla del Obispo West, 85; Capilla Lady, 63; nave central, 39; Pórtico occidental, 49.
Enrique V, Capilla de, Figura de la, Westminster, 315.
Enrique VII, Capilla de, Westminster, 70.
Escolta Real, Whitehall (Kent), 112.
Espejo de Birdlip, 10.
Etty, *Bañista*, 248; *Crucifixión*, 248.
Exeter, Catedral de, Fachada occidental, 58.
Exeter, Capilla del Colegio de (Gilberto Scott), 123.
Fehr, H. C., *San Jorge*, 345.
Fielding, Copley, *Valle de Irthing*, 297.
Figura con un modelo de iglesia, Flawford, Notts, 317.
Finch, F. O., *Verano tranquilo*, 299.
Fisher, Eduardo, *La Esperanza alimentando al Amor*, 174.
Fitton, H., *Santa María, París*, 166.
Flatman, *Retrato*, 286; *Retrato de una señora*, 286; *Retrato de hombre*, 286.
Foley, J. H., *Outram*, 327.
Ford, Onslow, *Irving en Hamlet*, 339; *Monumento á la Reina Victoria*, 340; *Maternidad*, 340.
Fountains, Abadía de, 36; Capilla de los Nueve Altares, 55; Claustro, 43.
Frampton, G., *Dama Alicia Owen*, 342.
Furse, Carlos, *Diana de las Tierras Altas*, 275; *Regreso del paseo á caballo*, 274.
Gaiety, Teatro, Londres (Norman Shaw), 135.
Gainsborough, *Muchacho Azul*, 212; *Figura de mujer*, 302; *Hon. Mrs. Graham*, 210; *Miss Haverfield*, 212;

Autorretrato, 210; *Paisaje*, 214; *Boceto de paisaje*, 293; *El paseo matinal*, 213; *Lady Mulgrave*, 211; *Mrs. (Perdita) Robinsón*, 214; *Mrs. Siddons*, 211; *Mrs. Stone Norton*, 209; *El abrevadero*, 212.
Galería Nacional Escocesa de Retratos, Pórtico (Birnie Rhind), 346.
Gallerus, Oratorio de, 4.
Geddes, A., *La madre del autor*, 165.
Gibbons, Grinling, *Jacobo II*, 325.
Gilbert, Alfredo, *Icaro*, 347; *Retablo, San Albano*, 336; *San Jorge, Sepulcro del Duque de Clarence*, 347; *Tragedia y Comedia*, 347; *Monumento conmemorativo de la Reina Victoria*, Manchester, 348 y 349.
Girtin, Tomás, *En el embarcadero*, 294.
Glamis, Castillo de, Forfarshire, 95.
Glasgow, Edificio de Seguros de, Euston Square, Londres (Beresford Pite), 131.
Glasgow, Catedral, 54; Cripta, 59; Casa Consistorial, 136.
Glastonbury, Abadía de, 38.
Gloucester, Catedral, Torre central, 81; Claustros, 81; Pórtico Sur, 74.
Good, T. S., *El lector*, 252.
Grabado en madera de «La Caída de Príncipes», 169.
Green, Valentina, *Las Ladies Waldegrave*, 175.
Greenhill, *Mrs. Juana Middleton*, 196.
Greenstead, Iglesia de, 21.
Greenwich, Hospital de (Iñigo Jones), 103; (Wren), 107.
Gregory, E. J., *Piccadilly*, 267.
Haddon Hall, Galería de, 88.
Haden, Seymour, *El Agamemnon*, 168.
Hamilton, Hugo, *J. P. Curran*, 233.
Hampton Court, Palacio de, Angulo Sudeste (Wren), 108; Artesonado del Gabinete de Wolsey, 85; Salón, 84; Fachada occidental, 81; Patio de Wren, 104.
Hardwicke Hall, Derbyshire, 87; estrado, 87.
Harley, MS., página del Museo Británico, 164.
Harrington, Lámina del Ariosto de, 170.
Hatfield House, Herts., 86.
Hayls, Juan, *Retrato de Pepys*, 197.
Hearne, Tomás, *Buques holandeses*, 294.
Hermanos de José, *Los*, Salisbury, 311.
Hilliard, N., *Medallón doble*, 283; *Autorretrato*, 281; *Retrato de su padre*, 281; *Lady Arabella Stuart*, 282.
Hogarth, *Sus criados*, 203; la *Muchacha enana*, 204; el *Matrimonio á la moda*, 202; *Autorretrato*, portada.
Holbein, *Ana de Cleveris*, 280; Continuadores de, *Niños*, 280; Escuela de, *Retrato*, 186.
Holkham, Palacio de, Norfolk (Kent), 112.
Holl, Francisco, *Samuel Cousins*, 269; *Conde Spencer*, 269.
Holland, J., *Estatua de Colleone*, *Venecia*, 255; *Venecia*, 298.
Hone, Nataniel, *Horacio Walpole*, 219.
Hoppner, *Los hijos de Douglas*, 222; *Las hermanas Frankland*, 222; *Retratos de mujer*, 221, 222 (cuatro muestras).
Hoskins, *Retrato*, 281.
Howth, Castillo de, Condado de Dublín, 95.
Hughes, Juan, *Monumento á la Reina Victoria*, Dublín, 346.
Humphreys, Ozías, *Warren Hastings*, 290.
Hunt, Holman, *La sombra de la muerte*, 264.
Iglesuela de Saxham, 37; Arco, 24.
Ilminster, Iglesia de, 79.
Inicial grabada en madera de los «Mártires» de Foxe, 169.
Inicial de un Misal, Museo Británico, 163.
Institución providente del Reino Unido, 137.
Instituto de Contadores Privilegiados (Belcher), 135.
Jackson, Juan, *Autorretrato*, 254.
John, Goscombe, *Duque de Devonshire*, 342; *La Elfe*, 343.
Jones, Juan, *Lady Carolina Price*, 175.
Jonson, Cornelio, *Retrato de una señora*, 191; *Retrato del Conde de Portland*, 199.
Joseph, Samuel, *Samuel Wilberforce*, 327.

Keble, Capilla del Colegio, Oxford Butterfield, 124.
Kedleston Hall, Derbyshire (Paine y R. Adam), 113.
Kilconnel, Abadía de, Claustro, 54.
Kilconey, Irlanda, 6.
Kinmel, Parque (Nesfield), 133.
Kirkby Hall, Northants, 119.
Kneller, *Godert de Ginkel*, 199.
Knole, Kent, 90; Dormitorio, 90; Galería, 91; Columnata, 91.
Knole, Capilla, 92.
Lance, Jorge, *Frutas*, 252.
Landseer, *Incertidumbre*, 247; *Guerra*, 247.
Lawrence, *J. J. Angerstein*, 227; *Princesa Carlota*, 228; *Lady Dover y su hijo*, 228; *Miss Farren*, 229; *El Papa Pio VII*, 230; *Mrs. Wolff*, 227.
Lawson, Cecilio, *Wharfedale*, 271.
Lavery, J., *Primavera*, 270.
Layer Marney, Torres de, 80.
Leighton, *La lección de música*, 272; *Luna de verano*, 273; *Atleta y Pyton*, 328.
Lely, *Retrato de Lady Bellasys*, 193; *Condesa de Gramont*, 195; *Miss Juana Kelleway*, 194.
Leonor, Figura de la Reina, Westminster, 321.
Leslie, C. R., *Les Femmes Savantes*, 251; *La fiera domada*, 250; el *Tio Tobías y la Viuda Wadham*, 251.
Leuchar, Iglesia de, Fife, 38.
Lewis, G. F., *Lilium Auratum*, 267.
Libro de Durrow, Página del, 14.
Libro de Kells, Página del, 161.
Lichfield, Catedral de, Coro, 60; Fachada occidental, 66.
Lincoln, Catedral de, 43; Torre central, 61; Detalle, Pórtico Sur, 310; Crucero oriental, 60; Fachada occidental, 46.
Lindisfarne, Página del Evangeliario de, 161.
Linton, J. D., *Jueves Santo*, 272.
Logsdail, G., *De principios del reinado de Victoria*, 271.
Longford, Castillo de, Wilts, 89.
Longleat, Wilts, 84.
Lucas, David, *Salisbury*, 176.
Lyemore, Montgomeryshire, 94.
Mac Ardell, J., *Lady Chambers*, 174.
Madonna, Sala Capitular, York, 314.
Madonna, Flawford, 317.
Magdalen, Colegio, Oxford, 71; Capilla, 72.
Maghera, Irlanda, Portal de, 5.
Malton, El Tholsel, Dublín, 295.
Manchester, Casa Consistorial (Waterhouse), 122.
Mansion, Casa, Londres (G. Dance), 113.
Mapperton, 98.
Marfil, Tríptico de, Museo Británico, 160.
Marischal, Colegio, Aberdeen (Marshall Mackenzie), 130.
Market Overton, Arco de torre, 23.
McKennal, B., *Circe*, 344.
Merton, Capilla del Colegio, Oxford, 62, 74.
Millais, *Oros son triunfos*, 258; *Retrato de J. C. Hook*, 266; *Lorenzo é Isabela*, 264; *Recuerdo de Velázquez*, 266; *Alabardero de Palacio*, 265.
Ministerio de la Guerra, Whitehall (Young), 137.
Montacute, Somersetshire, 88, 97.
Moore, Alberto, *El libro abierto*, 273.
Moreton Old Hall, Lancs, 94.
Morland, J., *El establo*, 246.
Mulready, *Soneto*, 249.
Nasmyth, *Casa de campo en Hyde Park*, 250.
Navegante, *Retrato de un*, de autor desconocido, 188.
Newgate, Calle de, Portal en la, 138.
Norwich, Catedral, Coro, 33; Nave central, 33.
Nueva Zelandia, Cámara de, Leadenhall Street (Norman Shaw), 132.
Nuevo, Capilla del Colegio, Oxford, 72.
Obispo, Flawford, 316.
Oliver, Isaac, *Ana de Dinamarca*, 284; *Príncipe Carlos*, 284; *Enrique, Príncipe de Gales*, 284, 285; *Lady Hunsdon*, 282; *Jacobo I*, 284; *Una señora*, 285; *Retrato de hombre*, 283; *Sackville, Conde de Dorset*, frontispicio; *Sir Felipe Sidney*, 282.
Opie, Juan, *Mrs. Margarita Crowe*, 220.
Opus Anglicanum, Museo Británico, 157.
Orchardson, G. Q., *Su primer baile*, 268; *El señorito*, 268.

Painel de San Esteban, Westminster, 181.
Parlamento, Casas del (C. Barry), 121.
Pegram, F., *Fortuna*, 343.
Penrhyn, Castillo de, Gran Salón (Hopper), 122.
Penshurst, Plaza de, Kent, 67.
Peña de Cashel, 36.
Peterborough, Catedral de, Fachada occidental, 51; Figuras sobre el pórtico al atrio, 313.
Phillips, *Byron*, 253.
Piccadilly, Hotel (Norman Shaw), 133.
Pietà, Breadsall, Derbyshire, 316.
Pine, R. E., *Garrick*, 220.
Pinjante circular, Chester, 310.
Plimer, *Retrato de señora*, 289.
Pond, A., *Peg Woffington*, 232.
Portal (Lanchester y Richards), 139.
Powis, Castillo de, Galería, 92.
Radcliffe, Biblioteca, Oxford (Gibbs), 115.
Raeburn, *Mrs. Jacobo Campbell*, 224; *Mayor Clunes*, 226; *Mrs. Ferguson*, 224; *Autorretrato*, 203; *Lord Newton*, 223; *Sir Juan Sinclair*, 226; *Nataniel Spens*, 225; *Lady Steuart de Coltness*, 223.
Ramsay, Allan, *Lady Luisa Connolly*, 218; *Carolina Lady Holland*, 218.
Repton, Cripta de, 27.
Retrato no identificado, 187, 189.
Rey, Capilla del Colegio del, Cambridge, 70, 73.
Reynolds, Sir J., *La edad de la inocencia*, 207; *Duquesa de Devonshire y su hijo*, 207; *Garrick entre la Tragedia y la Comedia*, 204; *Gibbon*, 206; *Autorretrato*, 203; *Dr. Johnson*, 205; *Miss Monckton*, 208; *Nelly O'Brien*, 206; *Dos caballeros*, 205.
Ricardo II, Cabeza de, Westminster, 320; Retrato de, 184; y su esposa, 321; y santos, 183.
Riley, Juan, *Retrato de Chiffinch*, 200.
Robertson, Andrés, *Retrato de señora*, 288.
Rochester, Catedral de, Pórtico, 60.
Romney, *Lady Beauchamp Procter*, 215; *Hijos del Conde de Gower*, 215; *Mrs. Currie*, 217; *Eufrosina*, 216; *Mrs. Jordan*, 217; *Lady Arabella Ward*, 216.
Rossetti, D. G., *Borgia s'amuse*, 299; *La luna de miel del Rey Renato*, 299; *Lilith*, 260; *Mrs. Morris*, 260; *Regina Cordium*, 261.
Rothwell, *Callisto*, 256.
Real MS., 1 D × Fol. 6, 162.
Russell, Juan, *Retrato al pastel*, 302.
Ryland, Biblioteca, Manchester, 130.
Sajones, Bajo-relieves, Chichester, 309.
Salisbury, Catedral, 47; Sala Capitular, 57; Planta, 46; Cruz del Mercado, 82.
San Albano, planta, 32; torre, 32.
San Bartolomé, Iglesia de, Londres, 30.
San Benito, Torre de, Cambridge, 27.
San Bride, Calle de Fleet (Wren), 106.
San Clemente Danes, Londres (Wren y Gibbs), 114.
San Dolough, Iglesia de, Condado de Dublín, 53.
San Esteban, Iglesia de, Walbrook, Londres, 105.
San Ethelberto, Puerta de, Norwich, 59.
San Frideswide, Retablo de, Iglesia de Cristo, Oxford, 75.
San Gil, Iglesia de, Wrexham, 79.
San Jorge, Capilla de, Windsor, 68.
San Jorge, Iglesia de, Doncaster (Gilberto Scott), 122.
San Jorge, Hall de, Liverpool, 121.
San Juan, Capilla de, Torre de Londres, 31; planta, 31.
San Juan, Iglesia de, Frome, reja de la, 146.
San Juan Evangelista, Red Lion Square, 125.
San Magwe, Relicario de, Figuras del, 15.
San Martín, Iglesia de, Canterbury, 22; Pila bautismal, 22.
San Pablo, Catedral de, Londres (Wren), 104; desde Ludgate Hill, 99.
San Pablo, Iglesia de, Covent Garden (Iñigo Jones), 100.
San Patricio, Caja de la Campana de, 13.
San Patricio, Catedral de, Dublín, 52.
San Régulo, Iglesia de, 26.
Santa Etheldreda, Capilla de, Plaza de Ely, Holborn, 62.
Santa María, Iglesia de, Oxford, Pórtico (Iñigo Jones), 103.

Santa María-le-Strand, Londres (Gibbs), 111.
Sargent, Juan, *Duquesa de Portland*, 277.
Scott, Monumento á (Kemp), Edimburgo, 126.
Seaman, Noé, *Retrato*, 291.
Seaton Delaval, 117.
Sepulcro, 320; del Conde y la Condesa de Arundel, Arundel, 316; de Eduardo II, Catedral de Gloucester, 61; de Eduardo III, Abadía de Westminster, 69; de la Reina Leonor, Abadía de Westminster, 144; del Arzobispo Gray, York, 315; de Sir Rodolfo Green, 318; Lowick, Northants, 318; de Hertford, Catedral de Salisbury, 89; en Holme-Pierrepoint, Notts, 318, 319; del Rey Juan, Worcester, 540; del Arzobispo Peckham, Canterbury, 315; en la Catedral de Southwell, 319; del Conde de Warwick, Warwick, 73.
Short, Francisco, *Abril en Kent*, 167.
Sizergh, Aposento en el castillo de, 93.
Smart, J., *Retrato de señora*, 287.
Smith, J. R., *Mrs. Carwardine y su hijo*, 179; *Sir Harbord Harbord*, 176.
Soldados durmientes en el Sepulcro de Easter, Lincoln, 308.
Somerset, Palacio de, 111.
Spencer, Gervasio, *Retrato*, 290.
Spencer, Palacio de, St. James, Londres (Vardy), 117.
Stark, Jacobo, *Paisaje con un molino*, 244; *Valle del Yare*, 243.
Stevens, Alfredo, *Cariátide*, 333; *Dibujos al clarión* (dos), 303; *Proyecto de monumento conmemorativo de la Exposición de 1851*, 332; *Estudio*, 304; *La Verdad*, 331; *El Valor*, 331; *Monumento á Wellington*, 324, 330.
St. James, Calle de, Cámaras (Norman Shaw), 139.
Stocke, Retrato de Guillermo, de autor desconocido, 188.
Stonehenge, 1, 2.
Storey, G. A., *La Anunciación*, 263.
Stothard, T., *Intemperancia*, 230.
Stubbs, *Caballo blanco y lacayo*, 231.
Swan, J. M., *Leopardo y tortuga*, 341; *Juventud de Orfeo* (dos), 341.
Tapiz de Hatfield, 159.
Tara, Broche de, Museo de Dublín, 148.
Teología, Escuela de, Oxford, 69.
Tewkesbury, Abadía de, 35.
Thornewaite, *Arando en Sussex*, 300.
Thornton, Abadía de, Entrada, 78.
Thornycroft, Hamo, *Artemis*, 337; *Obispo Creighton*, 339; *Eduardo I*, 338; *General Gordon*, 338; *El segador*, 339; *Teucro*, 337.
Toft, Alberto, *Victoria*, 344.
Torques de oro de Limavady, 5.
Torre redonda, Brechin, 16.
Tribunal, Hall central, 123; Entrada del Strand, 124.
Trinidad, Colegio de la, Cambridge, Puerta torreada, 86.
Trinidad, Colegio de la, Oxford, Capilla, Oxford, 105.
Trinidad, Iglesia de la Santísima, Sloane Street (Sedding), 127.
Turner, J. M. W., *Campos comunales de Clapham*, 237; *Jardín de las Hespérides*, 238; *La Giudecca*, 240; *Castillo de Raglan*, 177; *Sol di Venezia*, 290; *Spithead*, 238; *Tormenta*, 239, *Ulises escarneciendo á Polifemo*, 236.
«United University», Club (R. Blomfield), 138.
Urna de plomo, Parham, 148.
Vincent, Jorge, *Greenwich*, 244.
Wainwright, *El bebedor*, 301.
Waldorf, Hotel, Londres (Marshall Mackenzie), 134.
Walker, A. G., *La Espina*, 346.
Wallingford, Retablo de, San Albano, 75.
Waltham, Cruz de, restauración, 64.
Ward, J., *Ganado de Alderney*, 246.
Waterlow, Ernesto, *Castillo de Warkworth*, 300.
Watson, C. J., *Santiago Lisieux*, 166.
Watson, Juan, *Mrs. Abingdon*, 173.
Watts, J. F., *Gualterio Crane*, 278; *Russell Gurney*, 259; *Esperanza*, 260; *Hugo Lobo*, 335; *Energía vital*, 334.
Wells, Catedral de, Fachada occidental, 49; Vista del Nordeste, 62; Sala Capitular, 63; Figuras de la fachada occidental, 312.
West, Benjamín, Painel para un techo, 233.
Westminster, Abadía de, Sala Capitular, 59; Coro, 44; Nave central, 45; Planta, 45.

Westminster, Catedral de, Pórtico, 127; Nave central, 128; Capilla Brampton, 129.
Westminster, Sala de, 78.
Whistler, J. MacN., *Miss Alexander*, 257; *Retrato de la madre del pintor*, 276; *Miss Seymour Haden*, 167.
Whitehall, según el proyecto de Iñigo Jones, 100; planta del piso bajo, 101; del grabado de Müller, 102.
Wigmore, Calle de, Tienda, 137.
Wilkie, David, *El Papa y el Orífice*, 165; *La negativa*, 249.
Wimperis, *Henal, Amberley*, 300.
Winchester, Catedral de, Nave central, 35, 69; Planta, 69.
Windus, *Elena afligida*, 262.
Wyatt, *Jorge III*, 326.
York, Monasterio de, Sala Capitular, 64, 66; Coro, 77; Las cinco hermanas, 48; Lado Sur, 77; Crucero y torre, 48.

ERRATAS

Pág.

xii, grabado, *dice* «La Anunciación», *léase* «Adoración de los Magos».

84, línea 4, *dice* «súbita creación», *léase* «creación final».

93, línea 41, *dice* «antes de Íñigo Jones», *léase* «según métodos populares antes de Íñigo Jones».

94, línea 17, *después de* «Birmingham», *añádase* «Apthorpe».

113, fig. 186, *dice* «Keddlestone», *léase* «Kedleston».

119, línea 14, *dice* «Keddlestone», *léase* «Kedleston».

148, fig. 248, *después de* «Parham», *añádase* «(Blomfield)».

176, línea 9, *dice* «Parcell», *lease* «Purcell».

MADRID, 1909.—Imprenta de Bailly-Baillière é Hijos, Cava alta, 5.